

الدراما في الأدب العربي القديم
- جدلية الوجود والعدم -

الدكتور

أحمد عباس عبد الحميد أحمد سلام

من الأمور المثيرة للجدل مدى توافر الدراما في الأدب العربي القديم، إذ يشيع بين كثير من الباحثين أنَّ معرفة العرب بالفن المسرحي وبالأدب الدرامي إنما هي وافدة؛ من ثمار هبوب - ما يسمونه - رياح النهضة من أوروبا مع قدوم الحملة الفرنسية على مصر في مطلع القرن التاسع عشر، وأنَّ العرب بطبعهم غير مهتمين لإبداع الدراما.

وتهدف هذه الدراسة إلى مناقشة الآراء النافية لوجود الدراما في الأدب العربي القديم، والمؤيدة لوجودها، ومقارعة الحجة بالحجة والرأي بالحكم؛ كي يتضح لنا الأمر على حقيقته. وننتهي من هذه الجدلية ببينة واضحة.

ولم تعد لتحليل النص الأدبي، فهذا ليس غرضها، بل وقفت على تتبع الآراء النقدية، ومناقشتها، وارتكزت في أحكامها على الأحكام النابعة من تحليل النص الأدبي؛ مما استدعى مراجعة كمٍّ لا بأس به من هذه الآراء، وتقييمها، حتى لاح نور الفجر المبين بجلاء لا يقبل خلافاً.

- ١ -

أسباب عدم نشأة الدراما في الأدب العربي القديم، ومناقشتها

دأب كثير من الباحثين على القول بأنَّ تراث العرب وأدبهم يخلو من الدراما، فهذا هو "كارل بيبكر وغيره من المستشرقين يرون أنَّ الفنون الشرقية بوجه عام غير شخصية، وأنها تعوزها النزعة إلى تصوير الذات تصويرًا مجسَّمًا، وقد رتبوا على هذا نتائج هامة؛ وهي اتجاههم - والعرب منهم - في حضارتهم الجديدة إلى هندسة البناء وغيرها من الفنون غير الشخصية، دون الفنون الأخرى التي تحتاج إلى تصوير الذات كالنحت والتصوير أو الرواية المسرحية"^(١).

فهو يُرجِّعُ خلو الأدب العربي القديم من الدراما إلى عدم قدرة العرب على التعبير عن الذات، فأدبهم غيرية لا ذاتية - في رأي بيبكر.

ويحذو حذوه في ذلك الدكتور محمد مندور، يقول: "الشعر العربي يتميز بخاصتين كبيرتين هما: النغمة الخطابية والوصف الحسي .. فالرجل العربي لم يكن رجل خيالي محلق .. يتصور أنواعًا من الكائنات التي لا يراها، ويخلق بخياله ضروبًا من الحيوانات الأسطورية والقصص الخارقة. وهو رجلٌ يقول الشعر لينشده وكأنَّه يلقي خطابًا تهز المشاعر لا مجرد ناقل لفكر أو إحساس.

ومن البين أنَّ هاتين الخاصتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصوير المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة.

... نلاحظ أنَّ أساطيرهم (العرب) لم تنمَّ على نحو ما نمت أساطير اليونان، بل الظاهر أنَّها لم تتوفر لها عناصر الدراما التي توفرت لأساطير المصريين القدماء؛ ولذلك لم يصلنا شيء يفيد أنهم قد اتجهوا نحو فن مسرحيٍّ أو ما يشبهه كما حدث عند الفراعنة، وذلك لا لأنهم لم يصلوا إلى صرث الدراما فحسب، بل لأنهم ظلوا بعيدين عن مضمون الدراما أيضًا، وهو الصراع الذي أشرنا إلى وجوده في أساطير الفراعنة.

وعلى أية حال... ليس هناك أي دليل يفيد أنَّ عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح وصورته^(١).

فهو لا يرى في الشعر العربي إلا خطابية ووصفية حسية، وبعدًا عن الخيال الخلاق مما عاق إبداع الدراما، وكذا يذهب إلى خلو أساطير العرب من لبِّ الدراما، وهو الصراع.

وإذا كان هذا هو رأيه حول شعر العرب. فما وجهة نظره حول نثرهم؟ يقول: "ولقد يُقال أيضًا إنَّ العرب قد عرفوا أنواعًا من القصص التي صاغوها من التاريخي الواقعي أو الأسطوري لشرح كثير من أمثالهم السائرة التي نجدها في كتب "الميداني" مثلا...، كما عرفوا أو تصوروا قصصًا أخرى أعطوها صورة "المقامات" وجمعوا فيها بين القصص والحوار، ولكننا لا نستطيع أن نرى في كل ذلك فنًا قصصيًا أو فنًا دراماتيكيًا بالمعنى الأوروبي الحديث الذي تقوم فيه تلك الفنون على أسس ومقومات ثابتة يرعاها كتابنا المحدثون بعد أن أخذوا تلك الفنون عن الغربيين فأخذوا يكتبون القصص والمسرحيات.

وعلى أية حال... فإِنَّه من المؤكد أنَّهم لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونان أو في أية صورة أخرى مشابهة، كما أنَّ عبقريتهم الفنية ونوع خيالهم لم تكن مواتية لهذا الفن المركب...

... أيًا ما يكون الأمر فإنَّه لا مفر من أنَّ نقرر أنَّ العرب لم يستطيعوا أن يبتكروا فن المسرح بعبقريتهم الخاصة، كما أنَّهم لم ينقلوه إلى لغتهم عن اليونان - كما نقلوا الفلسفة - ولذلك لم نرث عنهم هذا الفن بين ما تلقينا عنهم من تراث أدبي^(٢).

فهو ينفي فنية الدراما والقص عماً أثير عن العرب من حكي نثري - وفقاً للمفاهيم الأوروبية الحديثة لهذه الفنون، مرجعاً ذلك إلى عدم تواؤم العقلية العربية بطبيعتها فطرةً مع الخيال الخلاق للدراما. ومن هنا: أرجع وصول الدراما إلى الأدب العربي في العصر الحديث إلى المؤثر الغربي.

ويلاحظ أن نفي الدكتور مندور للدرامية والقصصية الفنية عن مضرب الأمثال والمقامات لم يتأسس على درس نصي تحليلي، وإنما أرسى أحكامه النقدية هكذا إرساءً، وإن حاول التعليل لها. ويقول وول ديورانت في مقال: "الأدب": "في الإسلام: الحياة والدين بهما دراما، ولكن الأدب ليس به، وهذا شكل يبدو غريباً على العقل السامي"^(٤).

ولم يسق ديورانت أية أدلة - ولو نظرية - على خلو الأدب في ظل الإسلام من الدراما، ولم يوضح كيفية تواجد الدراما في الدين الإسلامي وفي الحياة تحت ظلاله.

ولقد شاع الرأي المتقدم المتمثل في عدم وجود دراما في الأدب العربي القديم، وكذا ما ساقه بيكر ومندور من قرائن؛ حتى صار الأمر عرقاً بين الدارسين، ومسلماً لا شية فيها، لا تقبل النقد أو مجرد الشك لزمن طويل.

ولما كان "أول التجديد قتل القديم فهماً"^(٥) - كما قال الأستاذ الشيخ أمين الخولي، ويقول: "ولا بُدَّ لِمَن أراد فهم المنهج ... فهماً صحيحاً، من التعرض لدرس هذا الماضي السحيق كله، وتتبع آثاره، والتفهم التفصيلي لتلك المؤثرات، فليعلم بعد ذلك الدرس يفهم من غوامض هذا المنهج وخفاياه، حقائق كثيرة، ويتبين من نواحي خطئه وطرق تحريره، ما لا يستطيعه قط المتناول المستعجل، وفي العزم إن شاء الله، أن نفرغ لهذا الدرس بعد الآن لنحكم على هذا المنهج، حكماً دقيقاً، ونتحدث في تغييره وتصحيحه، مما يقوم على واقع الحياة، وقول التاريخ، وسنة الاجتماع"^(٦). فإن أخطر الأمور في البحث العلمي قبول المسلمات على علانها، ورفض مراجعتها بعرضها على بساط البحث والمناقشة، خاصة مع استفحال سطوة العادات والتقاليد، التي «كُلما استقرت بالتوارث وتقادم الزمن، أصبحت أقوى في سيطرتها والزامها الأفراد والجماعة؛ إذ يترسّخ لديهم الاعتقاد بأن هذه العادات هي السلوك الصائب السليم الذي تمّ اختياره بمحكّ التجربة والخبرة العملية. وبعد أن تثبتت صلاحيته بالممارسة الفعلية للأسلاف والأجداد؛ لذا يجب أن يتمسكوا به»^(٧)، مما يؤدي إلى ترسيخ الشبث المجتمعي، ويعوق الإبداع البحثي الذي يتمثل في بزوغ رؤى جديدة تُشكّل بصفة فريدة لأصحابها، فالجدة في الدراسة راجعة إلى أن صاحبها بناها على مراجعة

البدهيات المألوفة، وعلى تصويب المقدمات التي تعودنا جميعًا على التسليم بها دون أن نفطن إلى ضرورة مراجعتها، لأنه أيقن أن للعادة تأثيرًا سئًا على البحث في الدراسات الإنسانية - هو أشبه بتأثير المخدر على من تعود عليه^(٨).

من هذا المنطلق؛ مراجعة البدهيات المألوفة، وتصويب المقدمات المسلم بها، وكذا تأسيسًا على أنه: "لا يوجد فرع في أي علم كامل ونهائي"^(٩) "فما من موضوع سبقت دراسته على أي مستوى يمكن أن يدعي له أن الكلمة الأخيرة قيلت فيه"^(١٠) - يتم مناقشة الآراء القاطعة بعجز العرب عن إبداع الدراما من تلقاء أنفسهم:

١ - عدم قدرة العرب على التعبير عن الذات:

ينفي هذا الأمر الدكتور محمد مصطفى هدار، يقول: "التعبير عن الذات .. نزعة واضحة كل الوضوح في شعر القرن الثاني الهجري .. فقد التفت الشعراء إلى أنفسهم يفتشون في حناياهم عن مشاعرهم وأحاسيسهم، وعكفوا على قلوبهم يستنطقونها فتجيبهم وتفتح مغاليق أسرارها لهم، اندجوا في مظاهر الطبيعة اندماج الألفة والمشاركة الوجدانية .. وهكذا تجدد الاتجاه الذاتي في الشعر العربي ودخل مرحلة جديدة تتغور في أعماق النفس .. مما أبرز شخصية الشاعر"^(١١). وعلى هذا جاء شعرهم ذاتيًا بكل ما تعنيه كلمة الذاتية، بل لعل لا أغالي إن رأيت هداره ينحو بالشعر منحنى رومانسيًا تمثل في الاندماج في الطبيعة والغوص في النفس الشاعرة، مما يبين فقره شخصية الشاعر. وهكذا "أصبحت النفس التي تحيا في جنبات الفرد بما يصطرع فيه من عواطف وشهوات، موضوع الأدب والفن، أو بمعنى آخر عادت للفرد أهميته، وأصبحت فنونهم تلذ العين والأذن والحس جميعًا.

ويشبه هذا الاتجاه في أدب عصر النهضة في أوروبا ما تجلى عند الشعراء المجددين في القرن الثاني الهجري، وفي مقدمتهم شاعرنا أبو نواس الذي كان يمثل حركة شعرية جديدة أثبتت قدرة الشاعر على خلق معظم الأساليب التي تصدر عن تعبير الإنسان عن نفسه وتحقيقه لذاته. فأصبح الأدب يستهدف الفرد المحدد لا المجموع المبهم.

أراد الشاعر... أن يعطينا رؤيته الخاصة للحياة وفهمه الداخلي للواقع، وأن تكون له حنجرًا خاصة لا تردد ما يردده المجموع، إذ يشعر أن أمل الإنسان في الخلق والحضارة هو في انطلاقة الحرية. ولذلك حرص الشاعر على حرته حرصًا شديدًا... تأكيدًا لهذا المعنى، وهو شعوره بالسيادة

المطلقة التي تحرره من كل أسر أو من أي أثر لوسائل القهر الجماعي والهروب منها، ولذلك لم نر شاعراً يلهم بالحرية مثل أبي نواس... ذلك لأنه يرى أن الخضوع للعام هو موقف اتباعي. أما الشرف الفني فموقف إبداعي ينتقد الواقع ويصححه ويغير مجراه. وكل فنان مبدع هو أحياناً فناناً غاضب أو معارض أو خارج عن صفوف الموالين^(١٣). هذه الرؤية الخاصة للحياة ما هي إلا تعبير مطلق عن الذاتية المطلقة التي هي سمة واضحة للأدب العربي في القرن الثاني فقد تغير الإطار الحضاري من شكل قبلي إلى دولة متعددة الأجناس ومترامية الأطراف ومتداخلة الحضارات، فتحول الإحساس من سيطرة روح الجماعة إلى الإحساس بقيمة الفرد، والحاجة إلى تأكيد الذات في وسط هذا الذوبان الهائل. هكذا كانت الحياة مغامرة فردية وكان الفن بالتالي مغامرة فردية. ولقد استتبع هذا التعبير الذاتي ضرورة اهتمام الفنان بالجوانب المعنوية في التجربة الشعرية، لأنه الأكثر دلالة على معاناة الذات وتجربتها، وفي مقابل اهتمام الشعر قبل ذلك بالمظاهر الحسية التي تتصل بالعقل الجمعي^(١٤).

مما يقوض الأساس الذي بنى عليه يبكر عجز العرب عن إبداع الدراما، وغيرها من الفنون الذاتية، خاصة مع ربطه ذلك بالحضارة العربية الجديدة - أي الإسلامية، التي كان له منتج حضاري في مجال العمارة، لكنه لم يتبع هذا المنتج الحضاري في فنونها الأدبية؛ كي يتسنى له أن يحكم حكماً دقيقاً.

٢- الشعر العربي نغمته خطابية، ووصفه حسي؛ فالرجل العربي لم يكن خياله محلماً خلافاً - وهذه الخصائص لا تنتج دراما:

مع أن الشعر العربي من سماته الخطابية والوصفية، إلا إن ذلك لا يرجع إلى قصور في خيال العقلية العربية، إذ لم يخل الشعر العربي من صور إيمائية لا تقف عند حدود المعنى السطحي، وإنما تتضمن أبعاداً ثانية تحتاج إلى خيال خلاق لإبداعها، وكذا لتلقيها. يقول الدكتور محمد زكي العشماوي: "يلتقي اللاوعي الفردي باللاوعي الجماعي في الشعر الجاهلي التقاء حياً مشيراً بحيث يكاد هذا التمازج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة في كل ما لدينا من إنتاج لشعراء هذه الحقبة، وما دمنّا قد التقينا في هذا الشعر باللاوعي، سواء أكان فردياً أم جماعياً، فقد التقينا بالشعر الذي يمتلك القوى الإيمائية التي لا تقف في فهمها عند حدود المعنى الظاهري، والتي تحتاج إلى تتبع الصور وتلمس الأبعاد الأخرى التي تنطوي وراء القصيدة بكل

أجزائها^(١٤). وهذا التلاقي إضافة إلى دلالة على ما في الشعر الجاهلي من إيمانية دالة على الخيال الخلاق عند العرب - مما سيفصل فيما بعد - عميق الدلالة كذلك على عدم خلو الشعر العربي في أقدم مراحل من الذاتية، التي سبق إثباتها له في القرن الثاني الهجري، مع فارق أنها في الحقبة القديمة تنمى في الذات الجمعية متجاوزة الأثر إلى الإيثار.

ويناقش الدكتور العشراوي مسألة اقتصار الشعر الجاهلي على الوصف الحسي في موضوعية تأسست على درس النص، يقول: "في الشعر الجاهلي نوعان من الصور: نوع غايته التصوير للبريات والمسموعات، ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها، وفي هذا النوع براعة ومهارة وصدق، وذلك لاعتماده على الصور الحسية التي هي أساس التصوير في الشعر بعامة، فالصور الحسية أقوى من غير شك في الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التي تهدف إلى الإقناع..

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ في نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التي لا تلتبس عناصرها من الواقع الحي الملموس.. هذا التصوير الحسي هو الشيء الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلي ...

على أننا لا نستطيع - إنصافاً للحقيقة والتاريخ - أن نزع أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليدياً يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها، والتي يكتفي فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التي لا تتجاوز المدلول الحرفي للكلمات. فهذا الحكم في الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق في القصيدة القديمة التصوير الإيحائي الذي تكون فيه علاقة الصورة الشعرية الواحد ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا في معلقة ليبيد، وفي معلقة طرفة، وفي كثير من مقطوعات الحماسة^(١٥). وبهذا فهو إن صرح بغلبة الوصف الحسي على الشعر الجاهلي، إلا أنه أثبت أن هذا الحكم غير مطلق؛ فهناك صوراً إيمانية حيوية متوحدة بغيرها من صور القصيدة النابعة من دفقة شعورية واحدة.

من هنا: أثبت الخيال الخلاق متعدد الأبعاد للعربي وشعره الجاهلي، ولعله بذلك أعمل معوله محطاً الأسس التي تدعم نفي قدرة العرب على إبداع الدراما.

٣- ظل العرب بعيدين عن جوهر الدراما؛ وهو: الصراع:

إن تصفح الشعر الجاهلي خير دليل على مجانية هذه المقولة للصواب، بالتعرف على مدى ما كان يدور في نفس العربي القديم من صراع للحفاظ على حياته - على الأقل مع بيئته القاسية، وهذا الصراع بين الحياة و الموت سمة الرحلة منذ القدم .. الرحلة التي هي مكون رئيس في القصيدة العربية الشعر الجاهلي، يقول الدكتور وهب أحمد رومية: «كانت رحلة الشاعر في الصحراء صورة رمزية خضبة لرحلة الحياة نفسها في هذا العالم، وما يتخلف على المرء فيها من خوف وأمن، وعدوان وظلم، وضيق وضّر، وفرج ونسر، وخيبة مرّة وأحلام باسمية عربية، وإيمان عميق بهذه الحياة، وإصرار عنيد مقدّس على الكفاح في سبيلها والدفاع عنها، والحفاظ عليها نقيّة خضبة فاتنة، وكانت قصص حيوان الصحراء - من ثور وحمار وظليم - ميداناً شعرياً فسيحاً للشعراء بالتصدي لمشكلات هذه الحياة الكبرى التي تُورق الإنسان الجاهلي، ومكّنهم من التعبير عن الحلم المربط خلف أسوار الواقع الثقيل وبزأ شغفهم من فكرة الغناء الساذج البسيط، وجعله شغراً مكافئاً يزود عن الحياة ويغار عليها، ويقاوم عدوان الدهر وتجهّمه»^(١٧). معبراً عن أن الحياة لا يُفترط فيها الإنسان بسهولة، بل يصارع من أجلها طويلاً.

وقد رصد الدكتور محمد زكي العشماوي خلال تحليله لمعلقة لبيد صوراً للصراع من أجل حفظ الحياة أو بعبارة أخرى صوراً من الصراع ضد الفناء؛ بداية من الصراع بين سكان الصحراء أنفسهم على الموارد الضرورية لحفظ الحياة من ماء وكلاء، فصراع حمار الوحش في الدفع عن حليته، فصراع نفسي حاد داخل البقرة المسبوعة التي تمر بصراع خارجي ضد الطراد من الصيادين وكلابهم .. رموز تتكاتف متضافرة في الدلالة على السعي نحو الحياة بقدر الهروب من الموت؛ كي يشكلوا معاً علاقة جدلية هي محور الصراع من أجل البقاء. يقول: "وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلقة لبيد التي انتهينا من تحليل أبياتها ومقطعاتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التي تمثل روح العصر بعامه، والتي تكشف في صدق عن إدراك لبيد وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره في عصر كان الصراع فيه بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العابس العنيد هو المصدر الحقيقي لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعي وطبيعة العلاقات بين أفراد، والباحث الأول لأحد العواطف وأقواها أثراً في نفوس الناس.

ولكن هذه الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة الشعر الجاهلي^(١٧).

إنَّ العشماوي إذن لا يكتفي بإثبات توافر الصراع - الذي هو لب الدراما - في الشعر الجاهلي بمختلف أغراضه، ولدى عددٍ من شعرائه، بل يتجاوز ذلك إلى رصد ما يراه "صورةً دراميةً حيةً" في تحليله لمقطوعةٍ لامرئ القيس، يقول: "ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه.. في صياغته وأنغامه، وفيما تكشف عنه كلماته من مواقف، وما تنطوي عليه من دلالاتٍ على شخصية قائله وروحه، وما يسوقه الشاعر من حوارٍ بينه وبين صاحبه لأدركنا من خلال ذلك كله صورةً دراميةً حيةً لموقف بطلٍ لا يتهزم أو محارب يروي علينا صفحةً من انتصاراته وبطولاته ...

... انظر كيف انتهى إلى هذه الصورة التي جمعت بينه وبين بعليها في موقفٍ دراميٍّ حين جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة في الوقت الذي انكمش فيه بعليها وقد تغير لونه وساء حاله، وانطوى على نفيس كثيبٍ مهزومةٍ يتردد صوته في صدرها من الغيظ، تساوره الرغبة في قتل هذا العاشق، ولكن هيهات .."^(١٨).

وبهذا أتى العشماوي لا على كلِّ مزاعم نفى القدرة على إبداع الدراما عن العرب فحسب، وإنما تجاوزها إلى إثبات الصراع لب الدراما، وبذور للقطعة الدرامية في الشعر الجاهلي أقدم إبداع عربي، وبهذا يُسهَّم في اقتلاع الأساس الرابع لنفي الدرامية عن العرب من جذوره:

٤- من المؤكد أنَّ العرب لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونان أو في أية صورة

مشابهة:

هذه النقطة تثير تساؤلاً: هل تقتصر الدراما على صورتها الأرسطية اليونانية؟ نجد إجابة هذا السؤال في "نظرة الفنان الفرنسي أنتونين أرتو إلى المسرح على أنَّه فنُّ يتخلَّق على المسرح ولا يُخلَق خارجه - يتخلَّق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائيًا، ولا يكون للكلمة فيه الدور الأول، بل تشترك مع سائر عناصر الحركة من لونٍ وموسيقى وحركة وصوت وضمتٍ ... لِثُكُوثٍ فيما بينها العرض المسرحي المتحرك ... أي الذي لا يتجمد أبدًا، بل يتجدد أبدًا .. لأنه دائماً يحمل معه عنصري التلقائية والمفاجأة"^(١٩). لأنه إذن يرى المسرح في صورته النهائية متمثلة في العرض ابتداءً شرعيًا لا للنص وحده، وإنما له مع سائر

مكونات العرض المسرحي، مما يمنح المسرح التجدد والحياة الدائمين التابعين من بنوقه لبيئته، فليست الأرسطية إذن قيدًا ملازمًا للمسرح، ينتفي بانتفائها، بل هناك فسحة تابعة من المتغير البيئي المتغير للبيئة الإغريقية إبان أرسطو.

ويتفق مع أرتو جاك بيرك، يقول: "إن العرض المسرحي يشمل النواحي الاجتماعية كافة، وليس ثمة ما يلزمه باتخاذ أشكال معينة بدلًا من غيرها. إذ عليه أن يستوعب أشكالًا مختلفة ضمن إطارات مختلفة" (٦).

وعلى هذا: لقد تعددت أشكال الدراما حتى في النص المكتوب في المسرح الغربي، وفقًا لمتطلبات البيئة ومتغيراتها، إذ أضاف شكسبير العقد الثانوية المعقدة للعقدة الأساسية، وجاءت الكلاسيكية الجديدة لتضيف وحدتي الزمان والمكان إلى وحدة الحدث الأرسطية، ومع الثورة الفرنسية وتغير الفلسفة الفكرية غدا الحدث نابغًا من الشخصية اتباعًا للفلسفة الفردية المعلية من حرية الإرادة الإنسانية وتقديمها على الإرادة الجمعية المجتمعية، بعد أن كان فعل الشخصية مقدرًا عليها وفقًا لفلسفة الحتمية الإغريقية. وجاء بريشت ليعصف بالوحدات الأرسطية متبنيًا اتجاهات أخرى طقوسية ممثلة في التغريب الهادف إلى إيقاظ الوعي، وكسر الإيهام - أساس المسرح الأرسطي والاتجاهات الواقعية - تمشيًا مع ظروف عصره، ثم يأتي المسرح الطليعي أو العبي الذي هاجم بعض دعاة اللغة على هدي من إخلاصهم لما يذهبون إليه من انعدام المعنى في عالم مادي أجوف.

من هنا: ظل المسرح كائنًا حيًا ناميًا متطورًا غير جامد، مما جعل مختلف الأشكال الدرامية انعكاسًا لمضمون فكري هو ابن عصره. والنتيجة الحتمية لذلك "أن المجتمعات الأوروبية المختلفة لم تتخذ أبدًا موقفًا موحدًا إزاء المسرح، فالمسرح الذي ازدهر وانتشر في المناطق الكاثوليكية اللاتينية، تجده يصطدم في البلاد التابعة لمذهب لوثر أو كالفين بمقاومة عنيدة" (٧). ومرجع ذلك قطعًا اختلاف عقدي شكل تناظرًا فكريًا بين هذا المذهب العقائدي وذلك الإبداع التابع من ذلك المذهب الآخر، والعكس أيضًا.

وهذا ما جعل المستشرق الفرنسي جان دوفينو "ينبه إلى خطر ولادة المسرح العربي على هدي نماذج غريبة للمسرح، وعلى أساين من القول بأن الفن المسرحي هو ذلك الفن الذي يُكتَب على ورق ويصبح بعد ذلك أدبًا.

إنه يرفض هذا التصور الضيق لفنون المسرح ... ثم ينبه دوفينو إلى خطأ يقع فيه مَنْ يبحثون في أمور المسرح العربي حتى من العرب أنفسهم، وهو اعتبارهم أنَّ المسرحيات المدونة، كلاسية كانت أم رومانسية هي النموذج الوحيد للمسرح. ويدعي هذا الاتجاه أنَّ هذا النموذج يصلح للناس كافةً أينما وجدوا.

... ثم ينبه ... إلى أنَّ المسرح هو أكبر بكثير من المسرح، بمعنى أنه فنٌّ قادرٌ على معالجة أنواع التعبير الاجتماعي من جهة، ومن جهة أخرى لأنَّ كلَّ عملٍ مسرحيٍّ أصيلٍ له نوعية خاصة به^(٢٢).

إنَّ رفضه لولادة المسرح العربي على هدي من المسرح الغربي نابعٌ من انتفاء صفة الأصالة في هذه الحالة عن الدراما العربية لعجزها عن معالجة ظروف البيئة العربية والتعبير عنها. وقد تجلّى ذلك في محاولات بعض الأدباء العرب احتذاء حذو كُتّاب مسرح العبث أو اللامعقول؛ نحو: توفيق الحكيم في نص: "يا طالع الشجرة"، والدكتور رشاد رشدي في مسرحيته: "يا سلام سلم الحيطّة بتكلم"، إذ جاءت كلُّ منهما شكلاً مفرغاً لا يُعبّر عن مضمونٍ فكريٍّ، لأنَّ الظروف الاجتماعية والسياسية للعرب حينذاك لم تصل بهم إلى إنكار غائية الحياة والكون، وصولاً إلى عبثيتهما - كما حدث في الغرب^(٢٣).

من هذا المنطلق لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني - وتلك قضيةٌ حظيت بحظٍ وافرٍ من الدرس منذ القدم.

والمهم أنَّ عدم تحقق الصورة الدرامية بمخادفها في أدب العرب لا يعني جهلهم الدراي، ولا ينفي الدراما نفيًا مطلقًا عن أديهم، ولا يعد دليلًا على عجزهم عن إبداعها - كما ذهب مندور، بل هناك دراسات تتبع البعد الدراي في نصوص من الأدب العربي القديم، وقايستها بمعايير الدراما بمختلف اتجاهاتها؛ نحو: "الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران" للدكتور أبو الحسن سلام^(٢٤)، و"عناصر الدراما في مقامات بدیع الزمان" للباحث^(٢٥). مما سينوه عنه لاحقًا.

ولهذا حاول عز الدين المدني تقديم دراما عربية الشكل والمضمون، مرتكزة على أساس من الترسبات الفكرية والأحاسيس والصور في الوجدان العربي، ونظّر لرؤيته هذه في افتتاحية عمله الفني "ديوان الزنج"، يقول: "لقد كان خليقًا بالعرب المعاصرين ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب، لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلاً، قد جعلوا من الفن المسرحي فنًا مقصورًا على الحضارة الأوروبية، في حين أنَّ الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة

بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر وأشكاله. بسبب هذه النظرة الضيقة، لم يروا أنَّ كلَّ شكلٍ فنيٍّ يرمز إلى ما وراثية معينة .. وتبعًا لهذا ابتعد رجال المسرح العربي شططا عن اهتمامات الشعب .. وعن قضايا المجتمع في بلادهم لأنهم لم يقيموا أي اعتبارات للتراث الذي يحتفظ به الشعب في صدره .. فصار المسرح في البلاد العربية - إلا ما قل ونذر منه - إمَّا ضربًا من التلهية وإمَّا عنوان المفارقة، على الرغم من أنَّ هذا المسرح مكتوبٌ بالعربية.

لقد كان ضروريًا بالنسبة إلى العرب المعاصرين أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يتأملوا اتجاهاته، ولئن شرع بعضهم في السنوات الأخيرة يُغيّر ملامح المسرح في العالم العربي بإدخال فنية "المَداح" و"الحلقة" أو باستعمال فنية "القراقوز"، أو بتحرير التركيب الدرامي شيئًا ما، على نمط "المقامات" .. فإنهم ما زالوا لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي^(٣٦).

وإذا كان المدني قد أشار لبعض الفنيات الدرامية الأدائية في التراث العربي؛ نحو: المداح، والحلقة أو السامر، والقراقوز، منبهاً إلى غمطٍ وغبنٍ تعرض لهما تراث الأدب العربي بنفي الدرامية عنه لاختلاف التقنيات الدرامية الشرقية عن التقنيات الدرامية الغربية. وقد نبه الدكتور علي الراعي إلى أنَّ هذه التقنيات الدرامية الشرقية عندما استوحاها برديشت لاقَت قبولا عالميًا، ثم عادت إلى الشرق بوصفها إبداعًا برديشتيًا خالصًا، لا استحياءً للتراث الدرامي الشرقي، وأرجع ذلك إلى جهل العرب - إلا قليلا منهم بالتراث الشرقي وراثته، يقول: "... عرف الشرق الأقصى صيغًا مسرحيةً أخرى .. لم يلتفت إليها الكتّاب العرب، لعذرٍ واضح هو أنَّهم كانوا يجهلون وجودها.

والغريب في هذا الصدد أنه حين نهب برتولد برديشت فنيات مسارح الشرق الأقصى واستخدمها في أعماله، محملاً إياها على الصيغة الغربية للمسرح - التفت الكتّاب العرب هنا - وهنا فقط - إلى فنيات برديشت المقتبسة، ولم يلحظوا ما بين هذه الفنيات وفنيات مسرحهم الشعبي العربي من تشابهٍ والتقاء. فاستخدموا فنيات برديشت على أنَّها استحياءٌ لبرديشت، وقليلٌ منهم من استخدمها على أنَّها عودةٌ للنوع الشعبي العربي في المسرح^(٣٧).

وما انتهى إليه الدكتور علي الراعي من جهلٍ مطبقٍ بما يشتمل عليه التراث العربي من ثراءٍ إبداعيٍّ وفنيٍّ يُعيّدنا إلى مقولة الأستاذ الشيخ أمين الحولي: "أول التجديد قتل القديم فهمًا"^(٣٨)؛ وذلك لعدم إضاعة الوقت في درسٍ مكرورٍ لا طائل منه، يوصل الدارس إلى نتائج مكرورة عَفَى

عليها الزمن لقدمها، وأكل عليها الدهر وشرب، وكذلك لا ينبغي الاختصار في درس القديم على نهج مألوف قديم، لأن هذا بدوره يؤدي إلى الدوران في حلقة مفرغة تظهر على سبيل المثال في إفراغ فن أدبي ثري هو المقامات من كل طاقاته وفنياته، مع الإصرار على أن القصد منه لغوي بحث - ينحصر في تعليم الناشئة اللغة في قالب جديد، وقد تعرضت رسالة الغفران بدورها لهذا الغبن طويلاً، بحصرها في إطار تعقيدات الدرس اللغوي فحسب.

إن درس التراث وفقاً لمناهج جديدة - بشكل موضوعي يتجاوز التقليد في غير غمط لسوره - يؤدي إلى نتائج جديدة، ورؤى مغايرة لما اعتيد عليه.

ولعل مناقشة ما يردد من أسباب عاقت إبداع العرب لغز الدراما، وتفنيداً خطوياً على طريق إنصاف التراث العربي، والخروج من أسر الرؤية الجزئية أحادية الجانب، بعدما أثبت الدرس أن المناخ كان مهيماً للدراما، وأن هناك بذوراً لها في أقدم إبداعات العرب، وصوراً درامية عربية الهوية ميزتها.

-٢-

وجود النص الدرامي في الأدب العربي

منذ ما يقرب من خمسين عاماً، وفي إطار جدة المنهج والرؤية وإعادة اكتشاف كنوز التراث العربي انتهت بنت الشاطي (الدكتورة عائشة عبدالرحمن) إلى نتائج مغايرة للمتعارف عليه، تقول: "تصحيحاً للشائع المعروف عن حدثة عهدنا بالأدب المسرحي: رسالة الغفران نص مسرحي من القرن الخامس الهجري"^(١) فاتحةً بهذه النتيجة باب البحث حول الطبيعة الدرامية لنصوص التراث الأدبي العربي، مستندةً إلى رسالتي الغفران والصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري (ت ٥٤٤هـ)، إذ دعت إلى "حق الحكم على بناء العمل المسرحي في الغفران، أو ما يعرف في مصطلح اليوم بالتكنيك المسرحي"^(٢)، وأثبتت رؤيتها عبر معالجة درامية بسيطة لنص الغفران؛ حولته فيها من قالب السرد إلى الحوار كشفاً لطبيعته الدرامية.

وقد استجاب لدعوتها إلى البحث عن درامية النص الأدب العربي القديم عبر تحليله للوقوف على مدى توافر التقنيات الدرامية فيه، ومدى اتساقه مع البناء الدرامي الدكتور أبو الحسن سلام في دراسته: "الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران"، منذ ثلاثين عاماً تحديداً؛ وانتهى إلى

إثبات تحقق عناصر درامية ممتزجة بعناصر ملحمية في رسالة الغفران، وفي ثنايا دراسته نبّه إلى وجود مشاهد درامية في كتاب: "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٥٣٥٧هـ)؛ نحو: مشهد النار العامرية بين قيس بن الملوّح أو مجنون بني عامر وابنة عمه ليل، ونوّه إلى تحقق البناء الدرامي في رسالة: "الصاهل والشاحج" لأبي العلاء المعري^(٣١).

إلا إنّ الدكتور علي الراعي يرجع بالعرض المسرحي في البيئته العربية إلى العصر العباسي، ويوجز صور الأداء الدرامي في ظل الحضارة العباسية، يقول: "هذه كلّها حياةً فنيّةً حافلة، تجمع بين فنون الأداء جميعاً: الأداء بالكلمة المثلثة مثلما كان يحدث في حالة الحكّائين والمقلّدين في الشوارع والمساجد والأسواق وفي بلاط الخلفاء، أو الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة، كما في حالة الغناء. أو الأداء بالجسم البشري في عريه وكسوته، أو الأداء بالعرض المسرحي المعد بعناية. إمّا كي يحقق غايةً فردية، كعرض الورد الذي ابتكره الخليفة المتوكل، أو كي يحقق هدفًا اجتماعيًا وسياسيًا معًا مثلما كان يحدث في مواكب الخلفاء في الشوارع، أو في استقبالاتهم الرسمية لسفراء الدول الأجنبية"^(٣٢). ويخص بالذكر فن خيال الظل، يقول: "ثمة إشارات واضحة على أنّ المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحدًا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها، وهو: مسرح خيال الظل"^(٣٣). ومن المعلوم أنّ هناك نصوصًا مكتوبة وصلتنا لفن الخيال، أعني بابات ابن دانيال، إلا إنها ترجع إلى العصر المملوكي^(٣٤)، ولعل نصوص فن خيال الظل إبان الحقبة العباسية فُقدت، أو أنّ فناني تلك المرحلة اعتمدوا على الارتجال، وسواء هذا الرأي أم ذاك؛ لا يمكننا ترجيح أحدهما على الآخر، فلا دليل يرجح أيهما.

على أية حال فيما يخص النص الدرامي الأدبي المكتوب يذهب الدكتور أبو الحسن سلام في دراسة أخرى عنوانها: "هويّة الخطاب المسرحي العربي بين نظرية المؤامرة وخاصية الحكّي" إلى أنّ أول نص درامي أبدعه مسلمٌ هو بكائيات التعازي الشيعية، يقول: "حملت لغتنا العربية رسالةً دراميةً أنتجتها رغبة التنفيس عن حزنٍ دفينٍ أصابها بعد مقتلته كربلاء؛ فظهرت البكائية التراجيدية الطقسية الشيعية التي عُرفت بنصوص التعازي، التي احتوت على خمسة عشر مشهدًا. كُتبت في القرن الرابع الهجري باللغة الفارسية ثم ترجمت إلى اللغة العربية .. مسرحية التعازي تعتبر أول نص درامي أنتجه المسلم"^(٣٥).

وإذا كان قد اعتبر مسرحية التعازي الشيعية - على ما بها من مقاربة مع مسرحيات الآلام المسيحية - أول نص درامي مكتوب أنتجه المسلم، فلعله يقصد أنه أول نص كتب بشكل درامي لأجل الأداء الدرامي، إذ كما ذكر أن نصوص التعازي بكائية طقسية، فهي تتحول إلى عرض درامي جماعي يمارسه الشيعة في ذكر كربلاء - يوم عاشوراء؛ العاشر من شهر المحرم من عام هجري - بشكل جماعي.

إلا إن هناك من يرجع الدراما في النثر العربي إلى القرن الثالث الهجري .. قبل الأصفهاني بما يربو على قرن كامل من الزمان؛ إلى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ورسالته: "التربيع والتدوير"، التي كتب توفيق الحكيم (ت ١٩٨٨م) عنها دراسة بعنوان: "فن جديد عند الجاحظ"، يقول: "إذا صدق ظني فالجاحظ من أسبق الكُتّاب إلى "التصوير الكاريكاتوري" .. إن في كل "كاريكاتور" نوعاً من "الهجاء"، وليس في كل "هجاء" نوعاً من "الكاريكاتور". كل هُك في "الهجاء" أن تزري بخصمك، وأن تطعنه في عزته وكرامته، ومواطن رفعة وقوته. أمّا في "الكاريكاتور" فإن غرضك الأول هو أن تبحت عن الغلظة المحسوسة في تكوينه الجسدي، وأن تُنقّب عن السقطة الملحوظة في تركيبه النفسي، وأن تفتش عن الخلة المفقودة في طبعه الخلقي، حتى إذا عثرت على شيء من ذلك - وأنت لا شك واجدٌ في أغلب الأحيان - بادرت إلى قلمك أو ريشتك فقمتم تمعن في تجسيم هذا العيب وتضخيمه وإبرازه على نحو يجعلك في نظر الراي أو القارئ طاغياً، ولتضغ إلى الجاحظ حيث يقول: ... "٣٦".

إن توفيق الحكيم بعد أن يُعرّف "التصوير الكاريكاتوري" مُقرِّفاً بينه وبين "الهجاء"، مبرِّراً غايته يذكر مثالا من أدب الجاحظ تنطبق عليه الشروط التي ساقها الحكيم لهذا الفن.

ولقد أشار إلى نحو ذلك محرر مادة مقامة في دائرة المعارف الإسلامية في اقتضاب، يقول: "ولعل الجاحظ يكون أول من صور هذه الشخصيات المفعمة بالحياة فيما تضمنه كتاب "البخلاء" عن حيل اللصوص وحيل المكدين"٣٧. بينما نبّه الدكتور محمد عناني إلى البعد المقارن بين الأدبين العربي والغربي فيما يخص الجاحظ، يقول: "وما أشبه التصوير الكاريكاتوري الذي يبدعه "الجاحظ" لابن عبد الوهاب" في "رسالة التربيع والتدوير" بتصوير "شكسبير" لشخصية "فولسلاف" في عدد من مسرحياته آخرها: "زوجتان مرحتان من ضاحية وندسور". ... وكُنّا يذكر

بعض شخصيات "ديكنز" وبعض شخصيات "مولير" مثلما نذكر الشخصيات التي أبدعها "الجاحظ" في "البخلاء" بل إنَّ الأدب العربي ليحفل بهذا اللون من "التصوير الكاريكاتوري"^(٣٨).

وهذه الإشارة المقارنة تمجد للدكتور محمد عناني المتخصص في الأدب الإنجليزي، ومع ذلك يظهر وعيه بتراث أمته، وبخيه للكشف عن ثراء تراثه. وإشارته هذه بحاجة إلى تعقب بالدرس المقارن التفصيلي؛ كي تتجلى براعة الجاحظ في هذا اللون الدرامي، ومطاولته لأساطين الدراما العالمية، على علو قامته بين أدباء العربية ومفكرها.

ويعلق الدكتور أحمد أحمد فشل على نص توفيق الحكيم المتقدم؛ إذ يقول: "لأن توفيق الحكيم يستكشف أصول الكوميديا في فن الجاحظ الإنشائي، وللجاحظ آراء في فلسفة الضحك - وهذا بحثٌ يحتاج من يتفرغ له - يكشفنا هنا أن نثبت أن بلاغتنا العربية ليست قاصرة عن مسابقة النهضة الحديثة"^(٣٩).

وإذا كانت الجذور الدرامية ممثلة في "التصوير الكاريكاتوري" عند الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) قد تطورت بعد قرنٍ كاملٍ إلى المشهد الدرامي عند أبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، ثم إلى النص الطويل شبه الدرامي، الذي تختلط فيه عناصر الدراما بعناصر الملحمة - وهو رسالة الغفران، التي لا تعد نصًّا مكتمل الدرامية؛ لافتقاده وحدة الحدث فيه كله، فالنص مكتمل البناء الدرامي؛ وهو رسالة الصاهل والشاحج - والأخيران لأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ). إلا أنه بهذا تبقى هناك فجوة زمنية ودرامية كبرى بين المشهد الدرامي في أغاني الأصفهاني، والنص الذي تختلط فيه الدراما بالملحمة وهو غفران أبي العلاء المعري. وقد رأيتُ في دراستي: "عناصر الدراما في مقامات بديع الزمان"^(٤٠) أن نصوص مقامات بديع الزمان الهمداني (ت ٣٩٨هـ) هي ما يسد هذه الفجوة، بوصفها مرحلةً وسطى بين المشهد الدرامي والنص الطويل شبه الدرامي، ولعلي لا أغالي إن قاربت بينها وبين مسرحية الممثل الواحد (المونودراما Monodrama)؛ من حيث الاعتماد على شخصية واحدة تحكي عن نفسها، وتسرد سردًا تمثيليًّا عن غيرها - أي يعتمد النص الأدبي على راوٍ واحد. حال تلقي الجمهور له قراءة، أو على مؤدٍ واحد حال الأداء الحسي تجسيدًا أمام جمهور.

وقد أشار بعض الباحثين إلى هذه المقاربة بين فني المقامة والمونودراما فها هو فاروق خورشيد يقول عن فن المقامة: "هذه التركيبة الفنية إذن تركيبة مميزة، تبتعد عن الفنون الثرية الأخرى،

وتعتمد أيضًا على الأداء الفردي في تقديم المقامة لجمهور يستمع إليها، وهي أقرب إلى ما نعرفه اليوم بالمونودراما أو مسرحية الممثل الواحد..^(٤١)

وما ذهب إليه فاروق خورشيد يؤكد الدكتور أبو الحسن سلام بشكل تفصيلي في ثنايا تحليله لنص المقامة الأصفهانية من مقامات بديع الزمان الهمذاني، يقول تحت عنوان: تقنيات الأداء: "لا شك أن الحاكي القائم بين أناس متشوقين إلى ما يقوم بروايته أمامهم يستعين بقدرته على التنوع الصوتي المعبر عن محاولة إحلال كل شخصية يؤدي أو يعيد تصويرها ومحاولة إحلال تعبيره الحركي والإشاري لصنع نقلات شعورية وإدراكية يقارب عن طريقها بين صوته وحركاته وإشارات وإيماءاته هو، وبين ما تسعفه به ثقافته وقدراته المهارية الصوتية والجسمية والتخيلية لإعادة تصوير كل شخصية بما يتوافق مع إدراكه الذهني لها في حالاتها المتنوعة متفاعلة مع وسطها الاجتماعي ودوافعها التي أسعفه خياله بإدراكها ومعنى ذلك أن الحاكي في المقامة (مشخصاتي) يقوم بكل الأدوار في مهارة يحسد عليها.. وصولاً إلى إمتاع المتلقين لفنهم وإتقانهم، ومن ثم التأثير فيهم وجدانياً وإدراكياً.

... وتشكيل الفراغ أو المكان، وتجسيد الأمكنة التي يجري فيها الحدث يصبح لازماً على قدرة المؤدي ومهارات أدائه وقدرة المتلقي الذهنية على تصور الأمكنة.

ولما كانت مجتمعاتنا المعاصرة قد عرفت مثل هذا اللون من الدراما المسرحية، وهو مسرح الممثل الواحد **One man show** - فإنه يجوز لنا القول: إن فن المقامة ذلك الفن العربي - كان مصدرًا أوليًا لفن مسرحية الممثل الواحد (المونودراما)^(٤٢).

ولقد أوضح في دقة كيفية تقارب المقامة مع فن المونودراما عبر بيانه كيفية أداء ممثل واحد لنص أدبي يعتمد على الحكي أو تقنية الرواية.. هذه التقنية التي تجعل لغة النص تعتمد على السرد الوصفي التمثيلي الذي يغلب عليه طابع استرجاع الحدث الدرامي - ولهذا يسمى في بعض الاتجاهات النقدية بالسرد الانعكاسي. وهذا الأسلوب على قدمه هو السمة الأساسية للون أدائي درامي عُرِفَ في بعض بلدان أمريكا اللاتينية بـ "مسرح السرد التمثيلي"^(٤٣)، وهو يعتمد على نصوص مسرحية يشغل فيها السرد الوصفي ركنًا أساسيًا من أركان اللغة الدرامية، معبرًا عن صراع الشخصيات فيما بينها؛ لتعارض المشاعر والإرادات - بشكل عام، وصراع شخصية واحدة مع نفسها بشكل خاص.

ولقد تنبه كذلك الدكتور طارق جمال الدين عطية في بحث له بعنوان: "جذور المونودراما عند العرب" إلى التشابه بين المقامة والمونودراما، يقول: "على الرغم من أن المونودراما نوع من المسرح يتسم ببناءً وشكلاً بعدياً من الخصائص تميزه عن باقي أنواع المسرح وأشكاله المعروفة، إلا أنه يشترك مع فنونٍ أخرى ظهرت عند العرب قديماً في بعض من عناصر عرضها وبنائها؛ مثل: فن المقامة والبابة وخيال الظل والحكواتي. ومن النظرة الأولى لهذه الفنون نلاحظ أنها جميعاً تعتمد على مؤدٍ فردٍ يقوم بعرضٍ يحمل من صفات الدراما ما يجعله يحتوي على جذور المونودراما.."^(٤١).

ومع أن هذا الرأي لا يبدو كونه دورانياً في فلك رأي الدكتور أبو الحسن سلام المتقدم، إلا إن قيمته في تعضيد القول بدرامية المقامات من خلال التقارب بينها وبين بعض الأشكال الدرامية.

ولم تقتصر الآراء البحثية المنبهة إلى درامية المقامات على المقاربة بينها وبين بعض الأشكال الدرامية؛ نحو: المونودراما والميلودراما، إذ هناك آراء لبعض الباحثين يذهبون فيها إلى درامية فن المقامات عامة، أو درامية إحدى المجموعات المقامية خاصة؛ نحو: مقامات بديع الزمان أو الحريري، مما يجدر تتبعه، مع مراعاة الترتيب التاريخي - قدر الإمكان.

يشير توماس تشنري T. Chenery في مقدمة ترجمته لمقامات الحريري إلى ملمح درامي في مقامات بديع الزمان، يقول: "ويهدف بديع الزمان من الحوار بين الراوي والبطل أن يكسب المقامة نوعاً من الحركة والحياة"^(٤٢). وهذه الإشارة المقتضبة التي لا تصرح بدرامية المقامات تتضمن هدفاً للحوار بين راوية المقامات وبطلها، هو إكساب المقامة حركة، تلك الحركة سمة لصيقة بالحدث الدرامي، أي أن الحوار في المقامة يتحرك بالحدث ويكسبه حيويةً نابغةً من أخذهما وجذبهما معاً.

أما كارل بروكلمان K. Brokelmann في كتابه: تاريخ الأدب العربي فيقول عن مقامات بديع الزمان: "وقد عمد البديع إلى أقوال المكدين فصاغ بها صوراً قصاراً من حياة الأدباء السيارين ... حافلة بالحركة التمثيلية ... التي تدور فيها المحاور والمساجلة بين شخصين ... سمي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري وجعلهما يتهاديان الدر ... ويتنافسان السحر في معانٍ تضحك الحزين وتحرك الرصين"^(٤٣).

ولعل بروكلمان هو أول من تنبه إلى ما في المقامات من إمكانات درامية عبر عنها بشكل صريح حيث رآها حافلة بالحركة التمثيلية ... هذه الحركة لن تتحقق إلا إذا كان النص درامياً، ويشير إلى

ما بين الراوية والبطل من صراع في وصف حديثهما بأنه محاور ومساجلة، وفي السجال صراع من أجل التغلب على الآخر.

أما رينولد . أ . نكلسون فيشير في كتابه: "تاريخ الأدب العباسي" إشارة مقتضبة إلى ما بين المقامة والفنون الدرامية من مقارنة، يقول "ونجد في المقامة دنوا من الأسلوب المسرحي الذي لم يطوره الساميون"^(٦٧). ولم يوضح نكلسون أوجه اقتراب المقامة من الأسلوب المسرحي.

ويقول إبراهيم جمعة عن مقامات الحريري: "وأعجب ما في هذه المقامات غير أسلوبها الذي صيغت فيه تلك المواقف التمثيلية الرائعة التي هيأها الحريري لبطل مقاماته أبي زيد السروجي ... إذ كان لا بُدَّ له وهو يصنع مقاماته على نسق مقامات البديع الهذاني من خلق الشخصية التي تقف في مقامات الحريري موقف أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهذاني.

... ومن عجيب أمر السروجي أنه كان في هذا الزمن المبكر يحتال بأدبه بطريقة مسرحية بارعة"^(٦٨).

وبهذا رصد إبراهيم جمعة ما في فن المقامات من مواقف تمثيلية (درامية) متميزة، ويطل يحتال بطريقة مسرحية بارعة؛ ووسم البطل بالاحتتيال يشي بصراع جدلي متعدد الأبعاد؛ صراع داخل هذا البطل خوفاً من إخفاق حيلته، وعدم انطلائها على مَنْ حوله، وانكشاف أمره، وكل هذا يعني خيبة مسعاه. وصراع خارجي مع ضحاياه الذين يخادعونهم، مما يحقق درامية الحدث المقامي ويتحرك به نحو الذروة فالانفراجة.

واحتيال البطل يكشف عن جوانب مختلفة من شخصيته؛ سواء بعدها الاجتماعي ممثل في حرفته وطبقته ووضعه المادي، أم بعدها النفسي كما يتضح في رؤيته لمسلكه الملتوي وفلسفة حياته.

كل ما تقدم يبين تحقق درامية المقامات، وهذا ما أبرزه إبراهيم جمعة بشكل عملي بمعالجته لبعض نصوص المقامة درامياً، على هدي من نهج بنت الشاطئ مع غفران المعري، بتحويلها من قالب السرد الذي يسترجع فيه الراوية ما حدث، إلى الصورة الحوارية التي تحقق آنية الحدث، وذلك الحوار الصق بالدراما التقليدية من السرد.

أما جوستاف جرونباوم G. V. Grunebaum فيشير إشارة خافتة في كتابه: "دراسات في الأدب العربي" إلى مملج درايي في المقامات، يقول: "إنَّ المقامات أحيث شكلا من الأشكال الأدبية الهلينية، واتخذته إطارًا تتحرك فيه الشخص والحدث" (١٩). وتقريره لوجود إطار لحركة الشخصيات والحدث يشي بدرامية النص؛ إذ إنَّ الشخصية والحدث من عناصر الدراما، وحركتهما دليل على نمو كل منهما.

أما ما يقوله من تأثير لفن المقامة في نشأته بجذور إغريقية فلم يَسْقُ دليلًا عليه، بل ينفيه محرر مادة مقامة في دائرة المعارف الإسلامية - الطبعة الجديدة، يقول: "ربما يمكننا أن نؤكد أن فكرة المقامة" كما نعرفها كانت لا تُحْتَمَى في الأفق، على أن النقاد يُجْمِعُونَ على نسبتها - كفن أدبي مبتكر - لبديع الزمان الهمداني. ويتساءل البعض حول احتمال تأثير الهمداني في ذلك بنماذج إغريقية أو بيزنطية، ولكن هذا أمرٌ مستبعدٌ، فما لا شك فيه أنه قد نشأ في جوٍ عربيٍّ إسلاميٍّ خالص. أما تأثيره بمؤثراتٍ سابقةٍ عليه فلا يمنع من الإشادة له بالفضل لنجاحه - من خلال تحليله الحركي لشخصيته، خاصةً البطل فيهما، في أدوارٍ محددةٍ بكل دقة - في تشخيص كافة فئات المجتمع" (٢٠).

فهو يحصر كافة المؤثرات، التي أثرت في نشأة فن المقامات على يدي البديع في الثقافة العربية الإسلامية، مما يعني نفي المؤثر الأجنبي الغربي عن هذا الفن العربي الخالص، أما إشادته بخلق البديع الدقيق لشخصيته؛ البطل والراوي، بشكلٍ يعكس أوضاع المجتمع، فقد سبقت الإشارة إلى ضرورة الترابط بين فن الدراما والمجتمع الذي أبدع فيه.

ولا يفوت محرر مادة مقامة التصريح بدرامية المقامات، يقول: "لا يجب أن ننسى دور الممثلين الهزليين حيث إنَّ المقامة تحتوي على عنصرٍ مسرحيٍّ لا ينكر من إبراز المظهر الملائم للراوي، وتهيئة الحالة النفسية العامة للموقف ... ونلاحظ أنَّ العنصر المسرحي للمقامات لم يُسْتَقَلْ بشكلٍ مُرْضٍ" (٢١). إنَّه إذن يؤكد على درامية المقامات من جهة قريبها للدراما الهزلية، علاوةً على احتوائها على عناصر درامية تتمثل في: تهية الجو النفسي الملائم للموقف، وكذا المظهر الملائم للراوي وفقًا للموقف الدرامي، مما يعني وعي بديع الزمان بأهمية المناظر والظروف الملائمة للحدث في تحقيق الإيهام الدرامي وواقعية الحدث. لكنه يقرر أنَّ البعد الدرامي لفن المقامة لم يُستغل بما يسمح بتطور هذا الشكل الدرامي على نحوٍ يتيح تنامي الدراما في الأدب العربي. ولعل هذا قريبٌ مما سبق أن أشار إليه كلٌّ من: عز الدين المدني ونكلسون.

ويعود بنا الدكتور مصطفى الشكعة إلى بعد المعالجة الدرامية للمقامات، لكن هذه المعالجة عنده خافتة، وليست موافقة لما سبق لغيره اقتراحه أو فعله؛ نظرًا لثراء النص المقامي دراميًا، يقول عن مقامات بديع الزمان: "بعض هذه المقامات لو رُتّب حوارها قليلًا، وسميت شخصياتها لكانت من أمتع المسرحيات وأبرعها كما هو الحال في المقامة الحلوانية"^(٩٦). ويتضح الثراء الدرامي للنص المقامي في وصفه لبعضها بمسرحية متممة متميزة، واختياره للمقامة الحلوانية ينبع مما فيها من فنية عالية أشار إليها غيره من الدارسين. وبهذا فهو يقرر درامية المقامات.

أما محمد مزالي فينبه لجذور درامية في الأدب العربي القديم، يقول: "والمسرح فنٌّ من الفنون الأساسية، وضربٌ من ضروب التعبير لا يُستغنى عنه، وهو أصليٌّ في الحضارة الغربية، وقد نجد له عند العرب مشابهاً في "مواقف" الشعراء؛ يتمثلون ويمثلون، وفي مقامات المحتال المكدي. ولئن كان هذا الفن قديماً جداً في الأدب البشري، فهو لا يزال اليوم -رغم السينما- ينمو ويتجدد ويتغير المواقف الحديثة عن طرق التصوير الخاصة به، ووسائل التعبير العصرية"^(٩٧). إنّه يشير إلى وجود مشابهة بين بعض المواقف الشعرية والدراما، وكذا في المقامات، مما يعني إشارته إلى البعد الدرامي للمقامات إجمالاً دونما تفصيل.

وجه محمد فريد غازي إلى ما بمقامات بديع الزمان من حيوية درامية، يقول: "وما زلتُ أذكر تمثيليةً قام بها طلبة الصادية وأنا صغير السن لمقامتين من مقامات بديع الزمان الهمداني، واستطاع الممثلون أن يُبرزوا حيوية شخصية أبي الفتح الإسكندري"^(٩٨).

ولا شك أنّ للنص المكتوب دوراً في قدرة الممثل على إظهار حيوية شخصية أبي الفتح الإسكندري من الناحية الدرامية، خاصةً مع كون الممثلين من الطلبة؛ أي أنهم غير محترفين، مما يشي بما في نصوص المقامات من حيوية درامية.

بينما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أنّ المقامات أهم إبداعات الأدب العربي، ويعلل رأيه، يقول: "وفي المقامات وصفٌ عامٌ للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية، وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية، وأن يقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية، لولا أنّه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المحاكات اللفظية والألغاز اللغوية، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلى اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر"^(٩٩).

وإذا كان نكلسون قد رأى في المقامات قريباً من الأسلوب المسرحي، الذي لم يطوره الساميون، فلعل غنيمي هلال أسس رأيه السالف على هدي من رأي نكلسون، إلا أن غنيمي هلال رأى في المقامات تصويراً لمختلف طبقات المجتمع على تنوعها وتعددتها، وأشار إلى خصوصية هذا الفن، وأنه البديل العربي للفنون الغربية من مسرح وقصة، ويقرر أن ما أعاق التطور الدرامي لهذا الفن هو الانحراف به عن البعد الفني إلى حصره في الإطار اللغوي والمحادثات اللفظية. وبهذا إنَّ الاهتمام بالشكل على حساب المضمون الفني طغى على تقنيات هذا الفن الأدبي الدرامية وأتلفها. ولهذا الرأي قيمة بالغة في تصحيح ما شاع عن المقامات بوصف غايتها تعليم النابتة اللغة، فما هو يقرر أن هذه الغاية لم تكن أصيلة في هذا الفن، لصيقة به، بل هي متأخرة عن بعده التقني الدرامي، ولعل هذا ما يفسر ثراء النصوص الأولى للمقامات؛ نحو: البديعية والحريرية في الجانب الفني التقني، مقارنةً بالمجموعات المقامية المتأخرة التي اتسمت في عمومها بركود الحدث، وضعف البعد الدرامي والتشويق، تغليباً للجانب اللغوي، مما أفقدها حيويتها.

ولقد رد بعض الباحثين المتأخرين رأي غنيمي هلال المتقدم؛ ومنهم: عز الدين المدني، في ثنايا رأيه السابق حول الإمكانيات الدرامية للتراث العربي، والدكتور حسن عبدالعال عباس في كتابه: "فن المقامة في القرن السادس"^(٥٦).

أما عبد الرحمن ياغي فيفصل بعض الشيء دوافعه لرؤيته لمقامات بديع الزمان بوصفها نصوصاً مسرحية، يقول تحت عنوان مسرح الهمداني: "المزايا المسرحية تتميز بصورة أوفى لدى صاحبنا بديع الزمان الهمداني، فكل مقامة من مقاماته يتوفر فيها حدث معين، وفيها بطل واضح السمات .. حوله أشخاص يتقاسمون أدوار الحدث أو العمل والحوار. وينطلق الشخص في أدوارهم بما يتلاءم وطبيعتهم .. والمشاهد معروض بحيث يسهل عرضه على المسرح لما يشتمل عليه من تسلسل في الحدث وأجزائه .. وفي كل مقامة قدرٌ كافٍ من التمهيد للحكاية أو الفكاهة تضمن جذب الجمهور من الناس ليندمجوا في جوها .. وتشتد سرعة الأحداث وترتفع إلى الأوج .. وحين يبلغ هذه العقدة أو الأزمة يكشف عن الحل، ويُعرى البطل أمام الناس أو الراوي .. وما أيسر ما تتحول المقامة إلى مسرحية قصيرة ذات مشاهد مختصرة .. وفي كل مقامة شبه حرص على وحدة العمل أو الحدث، ووحدة الزمان ووحدة البطل .. فاتخاذ هذا الإطار المسرحي جعل مقاماته تصلح لتكون مسرحيات قصيرة هزلية حتى نستطيع أن نطلق عليها "مسرح الهمداني"، وهو أشبه بذلك بمسرح الرميحاني في النهضة الحديثة وفي التزام هذه الوحدات ما يبسط العمل المسرحي، ويصرف المشاهدين

نحو مضمون المسرحية دون تعقيد في مختلف الإطارات ولا تخلو أية مقامة من الحركة القوية، والمناظر المتتابعة في حيوية وتناسق^(٥٧).

إن ياغي يعرض بشيء من التفصيل؛ معلقاً لرؤيته للبعد الدرامي لنصوص مقامات بديع الزمان، إذ يوضح كيفية تحقق كل عنصر من عناصر الدراما في مقامات البديع؛ من: حدث، وبطل، وشخصيات تتناسب أداوارهم مع طبائعهم، وتنام في الحدث؛ الذي يشتمل على: تمهيد، وتعقيد محبوك في تشويق، فانفراجة. مع الحرص على الوحدات الكلاسيكية الثلاث: الحدث - الزمان - المكان، مع الاشتغال على المنظورات المتسقة مع مضمون الحدث مما يهيئ المتلقي لمضمون العمل الفني دون غيره من مشتتات للانتباه. ويُشَبِّهه المقامات بمسرحيات الريجاني في السمت الفكاهي الهزلي.

وهو بهذا يمضي في طريق إثبات درامية المقامات إلى نهاية الطريق؛ إذ لم يترك عنصراً درامياً غير متحقق في المقامات بشكل مميز.

إلا إن درسه انفصل عن درس النص فبعد أن طرح رؤيته أتى ببعض النصوص كنماذج تطبيقية دونما تحليل يكشف عما بها من درامية.

ويرى الدكتور عبد الحميد يونس أنَّ الأداء التمثيلي من ضمن أهداف كتابة نصوص المقامات، يقول: "المقامة في أصلها أدب تمثيلي، وأنها من القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي، وأنها كانت تمثيلاً مباشراً متواصلًا، يقوم به ممثل فردٌ .. وكانت تعتمد دائماً على الحضور"^(٥٨). أي على وجود جمهور متلقي لفن المقامة بشكلٍ من أشكال التلقي.

ولعله يقصد بقوله: "المقامة في أصلها أدب تمثيلي" التنبيه إلى الثراء الدرامي لنصوص فن المقامات، مما يجعلها قابلةً للتجسيد أو الأداء التمثيلي؛ كي تتحول من نص يُتَلَقَّى قراءةً إلى عرض يتلقى بمختلف الحواس. ولربما اقترن ظهور فن المقامات بالبعد الأدائي التجسدي، مما يعني جمعه بين كونه نصاً مكتوباً يُنظر إليه من الوجهة الأدبية، وعرضاً أدائياً يؤديه الراوي الممثل الفرد في قالب أقرب للحكواتي متعدد الإمكانيات.

ويعلق الدكتور علي الراعي على رأي الدكتور عبد الحميد يونس المتقدم، يقول: "ولم تنفصل المقامة قط عن 'الحضور' حتى في الطور الذي دفعها إليه 'بديع الزمان' و'الحريري' حيث المقامة نص أدبي يُعْتَدُّ به، ولكنها في الوقت ذاته أدب حي قابلٌ للتمثيل"^(٥٩). وهذه أرق مراحل العمل

الدرامي حين يجمع بين النص الأدبي الراقي، مع قابلية التحول إلى عرض مسرحي، مما يحول دون موت العمل الدرامي بانتهاء العرض، بل يبقى حيًا متجددًا ببقاء النص الأدبي.

ثم يُقَصِّل الدكتور علي الراعي العناصر الدرامية في نصوص المقامات، يقول: "دخلت المقامة المسرح وهذه عدتها من السمات الدرامية: قدرة على عرض قصة وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف، وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الأحداث، وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء وحوار تتبادل فيه الصور الفنية، والألفاظ الرقيقة أو الغليظة كما تتبادل الأفكار. وهذا عتاد لا بأس به، وفي رأيي أنه كان خليقًا أن يعرف طريقة إلى التجسيد لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر.

أما وقد كان هذا المبدأ مرفوضًا من أساسه، بل مُحَرَّمًا، فقد قنع كُلُّ من بديع الزمان والحريري بأن يكتب مسرحياتهما الجنينية هذه ويسجلها على الورق تاركين للراوية أن يقوم بمهمة الممثل الفرد، أو للذهن أن يتخيل أحداث العمل كلها ويرسم شخصياته ويدير حركته على المسرح الوحيد الذي لا يناله رقيب ولا تمتد إليه يد سلطة وهو مسرح العقل"^(١٠).

إنَّ الراعي يوجز ما في نصوص المقامات من عناصر درامية في: تنامي الحدث إلى ذروة فانفراجة، ووجود بطل وشخصيات ثانوية تعاونه في خلق الحدث، وتتفاوت المساحة المتاحة لكل منها على حسب دور كُلِّ في الحدث، وحوار يتضمن فكرًا متبادلًا، ويعبر عن الشخصيات؛ من هنا تتنوع ألفاظه بين الرقة والغلظة على حسب الموقف.

ويقرر أنَّ عدمَ السماح بالعرض أو الأداء جعل المتلقي يُحوِّلها إلى عرض دراميٍّ في داخله - بعد أن تلقى النص الأدبي الدرامي سماعًا أو قراءة، بالشكل الذي يروق له، على هيئة مقارنة للمسرح الذهني"^(١١).

ويقول: "إنَّ المسرح العربي كان قد شهد قبل ابن دانيال محاولات للانولاد، وذلك في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري. وسواء اعتبرنا هذه المحاولات قد انتهت إلى الإجهاض - كما يذهب بعض الباحثين - أو أنَّ الدراما التي تكونت في حضن المقامة قد كانت مسرحًا لم يمنعه من النمو والازدهار إلا أنَّ مبدأ التشخيص عن طريق البشر قد كان محظورًا من أصله - كما يذهب مؤلف هذا الكتاب - سواء أخذنا بأيٍّ من هذه الآراء أم رفضناها، فالواقع الذي لا شك فيه

هو أن ابن دانيال قد أخذ ما تكوّن في حضن المقامة من دراما - أيًا كان شأنها - وجعل منها مسرحًا حقيقيًا له نظرية واضحة وممارسة أوضح.

... فما في المقامات من إمكانات الدراما .. هي أهم ما استطاع الأدب العربي أن ينتجَه على سبيل المسرح قبل ابن دانيال^(١٦).

ما يهمني إذن أن الراعي يرلي فن المقامات الأهمية العظمى؛ بوصفه المنتج الدرامي الأرقى - في طوره النصي - عند العرب، قبل أن يتمكن ابن دانيال من تحويله إلى عرض مسرحي غير مباشر، بوساطة خيال الظل.

أمّا مسألة أن التشخيص أو التجسيد أو التمثيل البشري المباشر كان محظورًا بل محرّمًا - كما ذهب الراعي - فهذا المنع الذي اصطبغ بصبغة دينية، يرجعه الدكتور أبو الحسن سلام إلى: "دوافع سياسية بحتة، غير دينية؛ تتمثل في الخوف من انهيار النظرية السياسية التي اتخذ الحكم الوراثي شرعيته منها؛ وهي: الحق أو التفويض الإلهي؛ إذ إن العروض المسرحية فرصة لخصوم السلطة لا لتقادها، وإبراز عوارها. ومن ثم تُشكّل مناحًا طيبًا للتحريض السياسي خروجًا على السلطة القائمة أو ثورة عليها، مع المطالبة بحكم عادل ديمقراطي؛ يعطي الطبقات المهمشة أبسط حقوقها الأدمية، ويمنحها الحق في حياة كريمة - وهم السادة الأعظم من الشعب.

من هنا: إن فشل النظام السياسي القائم في إنتاج مسرح دعائيٍّ موجه جعله يمنح الشعب من التنفيس عن همومه عبر هذا الفن؛ خوفًا من تحوله إلى نواة للثورة، خاصة مع ظهور مظاهر الوهن وبدايات الانهيار على السلطة السياسية الحاكمة آنذاك، بل وقيام بعض الثورات المضادة؛ الزاحفة من قاع المجتمع؛ نحو: ثورة الزنج - على سبيل المثال. وذلك كي لا يتبادر إلى الأذهان أن الدين يقف موقف الرفض من هذا الفن، الذي نشأ وترعرع في أحضان الدين في مصر الفرعونية، واليونان القديمة، بل وفي ظل الكنيسة في العصور الوسطى بأوروبا^(١٧).

بينما يتجاوز سلمان قطاية الدوران في فلك درامية النص، متحولًا عنها إلى العرض، يقول: "إن أبا الفتح هو الممثل الكوميدي في أول مراحلهِ وبنائِهِ، وقد تبنى نظريتي هذه الطيب الصديقي فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان الهمداني في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ فكانت مثلًا رائعًا^(١٨).

ومع حديث قطاية عن العرض، إلا أنه يدفع دفعًا للعودة إلى النص فيما أبداه من ملحوظتين:

أولاهما: إنَّ أبا الفتح الإسكندري يُعدُّ بدايةً للممثل الكوميدي؛ ولعل ذلك لما أبداه نص المقامات لشخصيته من سرعة بديهة، وتلونٍ وتغيرٍ بمجاعةٍ للمتغيرات الأولى؛ مما يمكنه من ارتجال الموقف الدرامي المناسب لجمهوره؛ إشباعًا لاحتياجاتهم، أو يُغيَّر في الإطار العام (الحوار) مع حفاظه على نواة الحدث أو فكرته الرئيسة (السيناريو) حسبما تراءى له.

ثانيهما: أنَّ أحد المخرجين - وهو الطبيب الصديقي - استجاب لما رآه قطاعية في المقامات من ثراءٍ دراميٍّ؛ كي يشكل من مقامات بديع الزمان مسرحيةً يعرضها في مهرجان دمشق، وتلاقي استحسانًا وثناءً، وهذا النجاح لهذا العرض ما كان ليتحقق لولا ثراء الأصل؛ أعني: نصوص المقامات بتقنيات الدراما.

ولا يغيب عن بالي أنَّ هناك خلًا بين الباحثين حول الدافع أو الباعث الذي جعل الصديقي يقدم مسرحيته: "مقامات بديع الزمان"، وهل كان ذلك استجابةً لسلمان قطاعية أم لعل الراعي؟ على أية حال حَسُن هذا الشجار مما يخرج عن حدود هذه الدراسة.

ويبرز شاخت ما في المقامات من إمكاناتٍ دراميةٍ، رابطًا بينها وبين إحدى الصور الدرامية القديمة، يقول: "إنَّ المقامات تصف مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوبٍ مسرحيٍّ يَرِدُ على لسان البطل الذي يجادل غالبًا شخصًا آخر ممن يلقاهم. وطريقة الوصف الساخرة في تصوير سمات الناس وحرفهم في المقامات تُذكِّرُ بصورة التمثيل بالإشارة أو الإيماء Mimus الذي كان شائعًا عند الأمم القديمة ومنهم الإغريق"^(٩).

إنَّ شاخت يرى في تصوير المقامات للحياة اليومية أسلوبًا مسرحيًا، ربما مرده إلى الجدال الدائر بين البطل وغيره - وفي الجدال صراعٌ كما تقدم، والبطل وغيره شخصياتٌ تتصارع معًا عن طريق حوارٍ. وكلُّ ذلك من سمات الدراما. إلا إنَّه يربط بين أسلوب المقامات الساخر في تصوير الشخصيات؛ سماتها ووظائفها بفنٍ دراميٍّ قديم هو الإيماء أو البانتوميم (التمثيل الصامت). ولعل مرجع التشابه بين فني المقامة والإيماء - مع البون الشاسع بينهما على الأقل من ناحية أنَّ أحدهما منطوقٌ والاخر صامتٌ - في أنَّ كلاً منهما يلجأ إلى التصوير الساخر.

ولنور الدين صمود رأيي يعضد الآراء السابقة، يقول: "ولئن رأى بعض الباحثين ... في المقامات جذور التمثيل العربي فإني أوافقهم في ذلك، لكنني أعتبرها كمحاولات للتأليف الشبيه بالتأليف

المسرحي المعاصر، لكنه لم يوضع في القالب المسرحي .. غير أنني لا أعتبره تمثيلاً بالمعنى الكامل لأنّ الوقائع التي يرويها الهمداني لم تقع وإنما تخيلها مجرد تخيل أو وضعها وضعاً^(٧٦).

إنّ مبرر صمود للانتقاص من درامية المقامات، وهو أنّ الأحداث التي يرويها الهمداني من واقع خياله وغير حقيقية، مردود؛ لأنّ الأساس في نظرية المجازة هو محاكاة أو تقليد أحداثٍ بشكلٍ يوهّم بواقعيّتها، إذ إنّ الفنان لا يحكي ما حدث وإنما ما يمكن حدوثه، وهذا هو الأساس في كل الاتجاهات الفنية الواقعية. والإيهام - الذي يعرفه الدكتور إبراهيم حمادة بأنّه: "عملية السيطرة على شعور المتفرج، عن طريق المجاهدة في إقناعه أثناء وجوده في المسرح - أو أثناء قراءته لنصٍ درائيّ - بأنّ ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقيّ، وواقعيّ، وصادقٌ إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيات"^(٧٧). - عنصرٌ أساسيٌّ في المسرح الأرسطي، إذ إنّ الأصل في الحدث الدرامي عنده أن ينجح في إيهام المتلقي بواقعية الحدث؛ كي يندمج مع هذا الحدث، بهدف تحقيق التطهير، على العكس من الاتجاهات الدرامية المتأسسة على كسر الإيهام وتحقيق التغريب. أو التباعد البرديشتي؛ بهدف التلقي الواعي، الذي يمكن المتلقي من مناقشة القضية المطروحة وهو منفصلٌ عنها كليّةً.

ويفرد الدكتور جابر قميحة دراسةً له معنونة بـ "التقليدية والدرامية في مقامات الحريري"، لتتبع ما في مقامات الحريري من إمكانات درامية، يوجه فيها إلى البحث عن السمات الدرامية في نصوص تراث الأدب العربي، يقول: "هل يمكن - دون ثغنت وتمحل - أن نجد في مقامات الحريري أو بعضها عناصر تمثيلية أو درامية .. تمثل عملاً كاملاً أو شبه كامل؟ وهو سؤال يحمل في طياته دعوة ضمنية لتوجيه أنظارنا إلى التراث مصدراً لأعمال فنية ذات قيمة أسلوبية رفيعة"^(٧٨).

وهو بهذا يضم صوته إلى القلة المنادية بإعادة اكتشاف ما هو مكنونٌ غير جليٍّ من الإمكانيات الفنية لتراثنا، وخاصةً في مجال فنون الدراما، ومنهم: بنت الشاطئ، وعلي الراعي، وعز الدين المدني، ومحمد غنيمي هلال، والطبيب الصديقي، وأبو الحسن سلام، و... غيرهم.

ويعلق على المقامة التبريزية من مقامات الحريري، يقول: "وعوداً على بدءٍ أقول: إنّنا أمام مسرحيّة بالفهوم النقدي الحديث .. مسرحيّة توفرت لها كل العناصر الفنية الدرامية في الحوار والشخصيات والصراع انتهاءً بما يسمى القرار الحاسم"^(٧٩).

لقد استشف هذه العناصر الدرامية من خلال تحليله للنص، وهو من القلائل الذين أرسوا أحكامهم على هدي من النص.

ويُنهي تحليله لدرامية المقامة التبريزية بقوله: "كُلُّ هذه العناصر الدرامية لها وجودها الفعلي، ولكن في نطاق ما ذكرنا من مقاماتٍ على سبيل الحصر - وإنكار هذه الطوايع في حدود ما ذكرنا يعتبر إجحافاً صارخاً في الحكم. كما أنَّ الحكم بتعميمها في مقامات الحريري كُلِّها أو جلِّها يُعتبر إسرافاً يُناقِضُ روح البحث العلمي"^(٧٠).

ولعله بهذا الرأي المتقدم، الذي يرى في بعض مقامات الحريري نصوصاً درامية، ولا ينزلق إلى مغبة تعميم الحكم على سائر المقامات دونما تحليل للنص واستشفافٍ لما به من عناصر درامية، بل ويقرر عدم انطباق الشروط الواجب توافرها في غير ما نصَّ عليه من مقاماتٍ - كليةً أو بشكلٍ جزئيٍّ. لعله أثر الالتزام بالموضوعية والإنصاف في بحثه دونما إسرافٍ أو شططٍ .. إفراطٍ أو تفريطٍ . وهذا ما يحمد لدرسه.

ولا يفوته الإشارة إلى درامية مقامات بديع الزمان الهمذاني، يقول: "وكبعض مقامات الحريري لم تخلُ بعض مقامات بديع الزمان من طوايع درامية، وجبكت فنية، وبراعة في الحوار مثل المقامة الثانية والعشرين المضيرية ... والمقامة الرابعة والثلاثون الحلوانية من أجل المقامات بناءً، ومن أرسقها حواراً، وتصلح أن تكونَ مسرحيةً فنيةً ذات مستوى راقٍ رفيع"^(٧١).

إنه يقرر هنا - على سبيل المثال باعتبار مقامات بديع الزمان ليست هي محور الدرس عنده ولكنه يتناولها في سياق الموازنة بينها وبين مقامات الحريري - يقرر توافر الطابع الدرامي في بعض مقامات البديع مفصلاً عما بها من سمات درامية؛ نحو: الحبكة والبراعة في الحوار أو رشاقته، منتهياً إلى صلاحية المقامة الحلوانية لأن تصوير مسرحيةً فنيةً متميزة، وقد سبق للدكتور مصطفى الشكعة التنبيه إلى ذلك.

وتتضمن دراسة الدكتور حسن عباس المعنونة بـ "فن المقامة في القرن السادس". رؤيةً للمقامات وربما تكون ترديداً غير مباشرٍ لرأي غنيمي هلال المتقدم، ومجمله أنَّ فن المقامة كان مهمباً كي يكون البديل العربي عن فني المسرحية والقصة الغربيين، إنَّ سار في الدرب نفسه الذي رسمه له بديع الزمان، ولو لم ينحرف عنه إلى التصنيع اللغوي على حساب الفن - وقد سبقت

الإشارة إلى أنَّ الدكتور حسن عباس اقتبس مضمون هذا الرأي معني لا لفظاً دونما إشارة إلى الدكتور غنيمي هلال.

يقول الدكتور حسن عباس: "كانت المقامة شكلاً أدبياً جديداً ممتعاً عوّض الناس عن افتقار الأدب العربي إلى الأدب التمثيلي، فوَقعت المقامة قريبة من هذا اللون الذي لم يشأ الشعر العربي أن يطرق بابه في جاهلية أو إسلام"^(٧٢).

وأحسبه جاوز حد الإنصاف في تقريره أنَّ الشعر العربي كان بعيداً عن الدراما في الجاهلية والإسلام، إذ سبق دحض ذلك بما أثبتته الدكتور محمد زكي العشماوي من وجود للملاح درامية في الشعر الجاهلي؛ نحو: الصراع، وبعض الصور الدرامية المتكاملة في بعض مقطوعات شعر هذه الحقبة. ولربما وقف حسن عباس عند حدود الشكل العام للشعر العربي؛ وهو الغنائية، دون تجاوز إلى البحث والتنقيب في ثنايا هذه الغنائية عن جوانب درامية. مما يُخرج حكمه النقدي المتقدم عن إطار منهجية البحث العلمي.

على أية حالٍ تتضمن دراسة الدكتور حسن عباس فصلاً عنوانه: "البناء القصصي والدرامي" درس فيه نصوص المقامات - وبخاصة الحيرية - من وجهةٍ درامية، يقول: "إذا انتهينا إلى الموقف المقامي رأينا مؤلفي المقامات قد أجادوا استخدامه لخلق الفكاهة، وأعني هنا بالموقف المقامي الموقف التمثيلي في المقامة الذي يشبه إلى حدٍّ بعيدٍ الموقف المسرحي"^(٧٣). فهو يرى مقارنةً بين الحدث المقامي والحدث الدرامي إلى حدٍّ كبيرٍ، ويرى أنَّ كُتّاب المقامات وظفوا الحدث الدرامي في إحداث أثر فكاهي، ولعله متأثرٌ في هذه الفكاهية بما سبق أن أشار إليه شاخت من ثراء المقامات بالتصوير الساخر للسمات البشرية.

وهذه الفكاهية ملحةٌ عند الدكتور حسن عباس، إذ يرددها ثانيةً مقارنةً بين الفكاهة في المقامات وأحد اتجاهات الكوميديا، يقول: "أجاد كُتّاب المقامة استخدام الموقف التمثيلي في المقامة الذي ظل أوسع أبوابها تأثيراً في إحداث الأثر الملهوي في نفس المتلقي، ورأينا هناك أنَّ المقامة من هذه الناحية تقترب اقتراباً كبيراً من الملهة الحديثة، وأنها على وجهٍ خاصٍ تدور مدار ملهات الخطاء في مسرحنا الحديث"^(٧٤).

هذه المقاربة بين فن المقامة وأحد أنماط الكوميديا وهو: ملهات الأخطاء أو الأمرجة^(٧٥)، سبق أن نبّه إليها الدكتور علي الراعي في ثنايا تحليله للمقامة المضيرية التي اقتصر درسه لمقامات البديع

عليها يقول: "والدراما هنا - من ناحية الشكل - تعتمد على الأحداث المتوالية وليس على الحدث الواحد المتأزم المنفرد. ومن ناحية المزاج النفسي والفني يمكن مقارنتها بما يعرف في تاريخ الدراما "بكوميديا الأمزجة"، والتي تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغاً فيها في شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها، وتضخم فيها - تنفخ - حتى تستوي الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة.

وفي حالة "المقامة المضيرية" يقدم لنا بديع الزمان واحدة من هذه الشخصيات: شخصية التاجر المتفاخر الشره، ويقيم له علاقات مع غيره من الشخصيات السوية تنتهي بكشفه والضحك عليه، ونقد سلوكه الفردي والاجتماعي معاً. وهو أمرٌ مشابه لما فعله الكاتب المسرحي الإنجليزي "بن جونسون" بعد بديع الزمان بحوالي خمسة قرون حين أخذ يكتب مسرحياته القائمة على الشخصيات المفردة الصفات. وإن كان الإنجليزي قد حشد في مسرحياته شخصيات منحرفة كلها، أدار بينها الأحداث، وجعلها تتولى تعرية بعضها البعض دون اعتماد على مقارنتها بشخصيات سوية تحقيقاً لهذا الكشف^(٧٦).

ولعل الدكتور علي الراعي كان أكثر دقة في تحديده وجه المقاربة بين المقامات وكوميديا الأمزجة في التصوير الكاريكاتوري للشخصيات مسجلاً سبق "بديع الزمان" لـ "بن جونسون" - علم هذا الفن الدرامي في الغرب - بخمسة قرون في طريقة تصوير الشخصية في هذا النمط الدرامي.

ولا يمكن القطع بوجوه تأثير وتأثير متبادلين بينهما، ولا يوجد ما يمنع وصول اثنين في مكانين متباينين وزمنين متغايرين إلى النتائج نفسها دون أدنى تأثير بينهما ولا يقلل هذا من شأن أيهما. لكن المهم هو إعادة اكتشاف ثراء التراث الأدبي العربي.

ولا يفوت الدكتور حسن عباس الإشارة إلى درامية مقامات البديع، يقول: "ولا ننكر أن البديع قد وضع المقامة الأدبية في شكلها النهائي، وأنه تعرف العنصر الدرامي فيها، وأن بعض مقاماته قد بلغ من ذلك شأواً عظيماً أدهش الباحثين"^(٧٧). وذلك مع أن دراسته محصورة بقتيد زمانه هو القرن السادس الهجري، لكنه لا يغفل علم هذا الفن، وهو البديع، ويشير إليه، وذلك بما يحمده له.

وفي إطار مقارنة فن المقامة إلى فن الدراما أو فن القصة، بأيهما المقامة أوثق، وإلى أيهما أقرب، يقول: "إذا حاولنا أن نربط بين بذور العمل الدرامي في المقامة وفنون الأعمال التمثيلية فإنني أراها إلى البناء المسرحي أقرب، منها إلى بناء القصة القصيرة"^(٧٨).

وقد سبقه عبد الرحمن ياغي في رصد ذلك، يقول: "تدور كل مقامة على حادثة ملؤها المغالطات والمضحكات، وما أيسر ما تتحول كل مقامة إلى مسرحية قصيرة ذات مشاهد مختصرة، ومن أجل ذلك أحس بعض الدارسين بضعفها القصصي، فالقصة فيها حكاية أو نادرة أو فكاهة تُعرض على ملأ من الناس، وفيها عنصر التشويق لمعرفة الخاتمة. ومن هنا كانت عناصر المسرحية فيها أكثر من عناصر القصة"^(٨١).

وقد سجل الدكتور حسن عباس - والحق يقال - سبق ياغي له في هذه النقطة.

أمّا الدكتور علي عبد المنعم عبد الحميد فيقول في كتابه: "النموذج الإنساني في أدب المقامة": "أدبنا القديم لم يحفل كثيراً بالأدب القصصي، ولم يعرف الأدب المسرحي، وبالتالي لم يُتيح له أن يُبدع الكثير من النماذج الأدبية"^(٨٢). والمقدمة التي بنى عليها نتيجته هذه؛ وهي عدم معرفة أدبنا القديم الأدب المسرحي - وقد ثبت مجانبتها الصواب - يتراجع هو عنها مناقضاً نفسه، حين يقول: "وما زال الناس يتردد في أسماعهم صدى ما أذاعه أبو الفرج الأصفهاني من نواذر مستطرفة في أخباره وحكاياته التي أمتعتهم امتاعاً بالغاً، ولذت نفوسهم لذة رائعة .. تلك الأخبار والحكايات التي ملأ بها مجلدات كتابه الأغاني وفيها حكايات غنية غناء زاخراً بالعناصر الدرامية، مما أغرى بها بعض كُتّابنا المعاصرين فحولوها إلى تمثيلات دون جهد كبير في التحوير إلا في بعض الأجزاء؛ لأنها أنشئت في الأصل حواراً أو ما هو قريب من الحوار مثلما فعل توفيق الحكيم في "ملك الطفيليين"، ورثيف خوري في نادرة "أبان بن عثمان والأعرابي" التي نُشرَت في كتابه "صحون ملعونة"^(٨٣).

إنّه بعد أن نفى عن الأدب العربي القديم معرفة الأدب المسرحي إذا به يُثبت ثراء بعض حكايات كتاب الأغاني بالعناصر الدرامية - وقد سبقه الدكتور أبو الحسن سلام إلى التنبيه على ذلك - بشكل جعل بعضها تقبل صيرورتها دراما كاملة مهيئة للتمثيل بأقل القليل من جهد المعالجة الدرامية؛ نظراً لأنّ هذه الحكايات صيغت أساساً في صورة حوارية.

وبهذا هو يُثبت خطأ ما زعمه من انتقاد الأدب العربي القديم للأدب المسرحي، ويناقض نفسه، ويحيد بذلك عن الموضوعية المنهجية، التي هي أساس الدرس والبحث.

على أية حال ما يعيننا أنّ الدكتور علي عبد المنعم عبد الحميد لا يفوته التنبيه إلى ما في المقامات البديعية من قدرة على إحداث الأثر الفكاهي في نفس متلقيها، هذا الأثر نابع من تصوير البديع

الكاريكاتوري الساخر في مرارة لبعض هذه الشخصيات بتضخيم عيوبها، يقول: "ولا يعزب عن بال البديع أن يرفه عن قارئه بعض الترفيه، ويمنح به إلى الفكاهة - وإن كانت فكاهةً فيها جانب من السخرية المرة - فيصور في صورة أقرب ما تكون إلى الرسم الكاريكاتوري الذي يعني بتضخيم بعض العناصر على حساب البعض الآخر وتجسيد بعض الصفات بما يبرز نقائصها - ما كان يجري في الحمايات حتى يبدو مائلاً للعيون، وذلك في "المقامة الحلوانية"، وكذلك تجد في "المقامة القردية" صورةً بارعةً للحمقى أو المتحامقين الذين يصلون بحمقهم أو تحامقهم إلى ما يبالغون، بصورة أيسر كثيراً مما يبلغه العقلاء بعقلهم، والأذكىاء بذكائهم" (٨٢).

وهو يثبت صوراً للتصوير الساخر للشخصية في المقامتين الحلوانية والقردية خلافاً لما رصده الدكتور علي الراعي في المقامة المضيرية.

وإذا كانت "السخرية والتهكم للوصول إلى نقدٍ أخلاقيٍّ أو تهذيبيٍّ أو لتقويم قيمة اجتماعية سائدة أهم وظائف المفارقة" (٨٣). من هنا: يأتي الترابط بين آراء الباحثين حول التصوير الساخر للشخصية الدرامية في المقامات - ومقاربة ذلك بكوميديا الأمزجة عند بن جونسون في إنجلترا - ودراسة أحمد خريس "المفارقة في مقامات بديع الزمان" يذكر فيها من بين صور المفارقة في المقامات البديعية: المفارقة الدرامية Dramatic irony (٨٤)، التي وضع لها ثلاثة شروط، هي:

١. "أن يتوفر فيها السرد بسبب غفلة بعض أشخاص المفارقة، واستغفال بعضهم لبعض.

٢. يجب ألا يعرف أحد الأشخاص على الأقل ما ينتظره من مصيرٍ محددٍ دقيق.

٣. أن يكون جمهور القراء على علم بالوضع الحقيقي، وبعجز الشخصية عن تقويم الخطأ، وتصحيحه بشكلٍ سليم" (٨٥).

ومن الأمثلة الواضحة التي تنطبق عليها الاشتراطات السابقة في مقامات البديع المقامة البغدادية والغافل فيها السوادي، ومن يستغفله فيها هو ابن هشام، ولا يعرف السوادي قطعاً ما ينتظره من مصيرٍ أسود، يتمثل في إجباره على دفع ثمن شواء وحلواء التهمها هو وابن هشام، بينما كان السوادي يظن أنه ضيف ابن هشام. ويتضمن نص المقامة جملاً تُرْسِخُ للمتلقى مصير السوادي، منها بعض المقولات الجانبية لابن هشام عندما رآه: "ظفرنا والله بصيد" (٨٦)، وقوله حينما قبل السوادي دعوته على الطعام: "وطمع ولم يعلم أنه وقع" (٨٧). من هنا: فكل متلقي يتوقع ما يُصيب السوادي، وخاصةً عند انسحاب ابن هشام من مسرح الحدث متعللاً بإحضار الماء، وكل متلقي

لحظتها صار يعلم علم اليقين عجز الشخصية الضحية/ السوادي عن تقويم خطئها؛ وهو الانجراف إلى دعوة ظاهرها فيها الرحمة وباطنها من قبله العذاب، ممن لا يعرف حقًا، بعد أن صار مجبرًا على دفع ثمن الطعام؛ كي ينجو بنفسه من لكم الشؤاء ولطمه.

وعلى هذا جاز اعتبار دراسة خريس من الدراسات التي تلقي الضوء على درامية المقامات.

ولعل فدوى مالطي - دوجلاس تتلاقى معه في رصدها لما في المقامة المضيرية من مفارقات مشتركة بين الحدث الإطار والحدث الرئيس في هذه المقامة، تقول: "... إننا لو نظرنا إلى القصتين معًا، لوجدنا كليهما تدوران حول وليمتي غداء، كما أن كلا منهما في الواقع تعكس صورة الأخرى. فعلى الرغم من أن القصة التي تُشكّل إطارًا عامًا تقع أحداثها في مدينة البصرة والأخرى التي تدور خلالها في بغداد، إلا إن كليهما تتضمنان دعوة موجهة من "بعض التجار". أكثر من هذا أن القصتين تدوران حول عدم استهلاك المضيرة - وإن كان هناك اختلاف أساسي بينهما، ففي القصة العامة يتم تقديم المضيرة ثم يتم إبعادها والعيون تتبعها في اشتياق ولوعة، في حين أنه في القصة الداخلية لم تقدم المضيرة أبدًا، ومع ذلك فقد كان الاشتياق لها موجودًا عند أبي الفتح. إذن فمن الواضح أن القصة الأولى قد استخدمت كإطار عام لكي يمكن وضع القصة الثانية التي تدخل في نطاقها وتفسرها"^(٨٨).

والمفارقة هنا تنبع من وضع اجتماعي غير طبيعي؛ يتلخص في دعوة ضيف إلى وليمة، دون أن تتاح له فرصة تناول الطعام لأسباب لا علاقة لها بالطعام، على حين أن الطبيعي عند دعوة ضيف أن يتم إقراؤه؛ بتقديم الطعام له، لا أن يحرم منه.

ولعل هذه الصورة من صور المفارقة هي ما اصطلاح خريس على تسميتها بـ: المفارقة البنائية Structural irony التي يعرفها بأنها: "تمثل في التضاد الحاد النابع من موقفين متضادين نابعين من إطارين اجتماعيين مختلفين"^(٨٩).

هذا التضاد - إضافة إلى ما سبق - يبرز انعكاسًا لإطار اجتماعي تقليدي يرى ضرورة إقراء الضيف، وانعكاسًا لإطار آخر الضيافة عنده تتحقق بتواجد الضيف في داره بغض النظر عما قدم له؛ طعامًا أم لا، وهل ما قدم هو ما يحتاجه أم لا. مفرغًا ذلك الإطار الثاني الضيافة بهذا من مضمونها الحقيقي، وهذا ما تقرره فدوى مالطي، تقول: "من أكثر الأنماط الشائعة في حكايات البخلاء هي حكايات "الضيافة" .. هذا البناء الذي يشتمل على موقف الضيافة ... ومن ثم يتحتم فيه

على المضيف تقديم الضيافة. مورفولوجية حكاية "الضيافة" تتكون من وظيفتين؛ في الوظيفة الأولى: يتخلق مطلب الضيافة ... وفي الوظيفة الثانية: يتجنب فيها المضيف بشكل ما تحقيق ما يتضمنه مطلب الضيافة أيًا كان، ولكنه يفعل ذلك دون أن ينتهك التقليد الذي يُحرّم الرفض الصريح لتقديم الضيافة، أي عليه أن يفعل ذلك من خلال نوع من أنواع الخداع أو الحيلة^(١١).

ولا يفوتها التنبيه على دور هذه المفارقة في التصوير الساخر للشخصية، الذي يُحدث أثرًا فكاهيًا ملهوتيًا، لتضم بهذا صوتها إلى مَنْ رأوا في المقامات عملًا كوميديًا، تقول: "وفي الواقع، وتامًا كما هو الأمر في حكايات "الطفيلي/ الضحية" فإن إحدى المنابع الرئيسية للفكاهة في هذه المقامة هي "التفكه السادي": "Schadenfreude" وهي تعني الحصول على المتعة من معاناة الآخرين.

وفي حالة هذه المقامة فإن هذه المعاناة - للبطل أبي الفتح - هي التي تنجم عن وقوعه كضحية. كما أن كون هذا التأثير مقصودًا به أن يغلب على المقامة، فهو شيء يمكن رؤيته بوضوح من تنظيمها الأدبي. فأول انفعال عاطفي نواجهه عند أبي الفتح هو صرخة الرعب والألم التي تصدر عنه عندما يتعرض للمضيرة في القصة التي تُشكّل الإطار العام. أمّا جميع الحالات الأخرى من وقوعه كضحية فهي تنطلق من وجهة نظر "التفكه السادي Schadenfreude" تبعًا لهذه الحالة، حيث إن هذه الحالات تؤدي إلى تفسيرها، ومن ثمّ: ففي كل مرة على مدار المقامة يقع فيها أبو الفتح كضحية، فإننا نستطيع أن نقرأ معاناته من خلال المعاناة التي يشعر بها في الاستجابة الأولى في بداية المقامة. وهكذا يصبح من غير الضروري أن يخبرنا أحد أن أبا الفتح يعاني في كل مرة وقع فيها كضحية. فنحن نعرف هذا بالفعل^(١٢).

إنّ التمكّن من السخرية لدى الهمداني يتمثل في تخليقه لها من معاناة هذه الشخصية، وتهيئة المتلقي للاستجابة الساخرة - كلما زادت معاناة أبي الفتح. وتلج عليها فكرة ما للمفارقات من دور في إحداث الأثر الكوميدي للمقامة، تقول: "إنّ أهم مصدر غير مورفولوجي للفكاهة في "المقامة المضيرة" هو .. الترابط الثنائي .. وهو ما يُشكّل عملية الضم معًا للعناصر المأخوذة من مجالات مختلفة - لا ترتبط عادةً .. بعضها مع البعض.

وعلى هذا فإنّه من الممكن أن ننظر إلى هذه المقامة من مستوى معين - باعتبارها تدور حول مجموعة مترابطة من الترابطات الثنائية، أهم هذه الترابطات .. هو الخاص بالطعام ووظيفتي الإخراج وقضاء الحاجة. فضلًا عن ذلك فإنّ اقتراح التاجر بأنّ الضيف قد يود لو تناول طعامه

في المرحاض هو الذي يدفع أبا الفتح إلى الفرار. والصورة المكررة لهذا الترابط الثنائي نستطيع أن نراها بشكلٍ مخففٍ حول كيف أنَّ المنديل وسراويل زوجته كانت مصنوعة من نفس المادة^(٩٦).

وبهذا إنها - هي ومن رأوا في المفارقة أو التناقض أو انقلاب الحدث إلى عكسه دورًا في إحداث الأثر الملهوي - تتبع برجسون في فلسفته للضحك، يقول: "إذا جعلتم الموقف ينقلب، وجعلتم الأدوار تنعكس حصلتم على مشهدٍ هزليٍّ.. وعلى هذا الأساس يُضجِكُنَا المتهم الذي يُحدِّثُ القاضي في الأخلاق.. وكل ما يندرج تحت العالم المقلوب"^(٩٧).

بينما يربط فاروق خورشيد المقامات بالمجتمع؛ بحيث تمثل المقامات حياة المجتمع بشكلٍ دقيقٍ، وهذا من أقوى الدلائل على درامية المقامات عنده، يقول: "وتتخلل المقامات صور مختلفة عن حياة الناس المعاصرين.. أطعمتهم وأكسيتهم وخمرهم ولهوهم وسلوكهم ونفاقهم. وكل ذلك شاهدٌ ناطقٌ بأنَّ مقامات البديع تمثل حياة المجتمع لعصره خير تمثيلٍ، وأنها كانت البديل عن المسرح في عصر ازدهارها.. وأنَّ وجود الراوي والبطل - أو الحاكي والممثل يربط عندنا بين المقامات وبين فنون الحاكي التي عرفتها بلادنا في العصر العثماني، وتقوم على الحاكي أو الراوية، ويقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج - والمقلد، ويقوم بمحاكاة جميع الأدوار وتقريبها للناس.

... إننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبيٍّ وعالميٍّ معًا، ينتمي إلى التراث، ويردد أحدث الاتجاهات المسرحية في وقتٍ واحدٍ... فالمقامة وحدها هي التي أنتجت لنا فنًا تخيلاً قريبًا من المسرح إلى حدٍ كبيرٍ"^(٩٨).

إنَّ فاروق خورشيد يتجاوز حدود الترابط الوثيق بين فن المقامة ومجتمعها بوصف ذلك الترابط نوعًا لدراميتها، إلى بعض التقنيات الفنية في المقامة الدالة على أصالتها في الدرامية، وقدرة ذلك الفن على التعبير عن الشعب والاتجاهات العالمية للدراما من خلال تقنية الراوية ووجود البطل.

وبهذا يمكننا مشاركة الدكتور أبو الحسن سلام في رؤيته أنَّ الوصول لوجود مسرح عند العرب لا يتطلب غير البحث عن السمات الدرامية للنص المسرحي في نصوص الأدب العربي القديم، يقول: "يمكننا أن نتأكد من أنَّ قوة المأساة يمكن الإحساس بها بعيدًا عن التمثيل والممثلين، وهو ما لم يأخذ به أساتذتنا القائلون بعدم وجود مسرح عند العرب، حيث بحثوا في طبيعة المسرح، ولم يبحثوا في طبيعة النص المسرحي في الأدب القديم، وهم لم يكونوا مطالبين كتنقاد وأدباءٍ بأكثر من البحث عن عناصر الدراما في طبيعة النص الأدبي العربي"^(٩٩).

ومع ذلك فإنَّ الدكتور علي الراعي ومحمود تيمور أشارا إلى وجود أشكالٍ احتفاليةٍ وطقوسيةٍ في التراث العربي تنطبق على بعضها كافة خصائص العرض الدرامي^(١٦).

وبهذا نخلص إلى وجود حسٍّ دراميٍّ عالٍ ذي صبغةٍ عربيةٍ محليةٍ نصًّا وعرضًا، تلاقى في بعضه مع نصوص وعروض دراميةٍ عالميةٍ، دون وجود ما يثبتُ حدوثَ تأثيرٍ غربيٍّ.

هوامش الدراسة

(^١) راجع: كارل بيكر: التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ترجمة: دكتور عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٦٥م، ص ٢٨.

(^٢) محمد مندور (دكتور): فنون الأدب العربي - الفن التمثيلي - المسرح، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م، ص ١٤، ١٥.

(^٣) محمد مندور (دكتور): فنون الأدب العربي - الفن التمثيلي - المسرح، السابق نفسه، ص ١٦ - ١٨.

(^٤) وول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة/ زكي نجيب محمود (دكتور) وآخرين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الخاص بالحضارة الإسلامية.

(^٥) أمين الخولي (الشيخ): مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص ٩٨.

(^٦) أمين الخولي (الشيخ): مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، السابق نفسه، ص ٢١.

(^٧) فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٦م، ص ١٢٦.

(^٨) أحمد أحمد فحل (دكتور): المدخل إلى الأدب العربي ودراسته، الطبعة الثانية، الإسكندرية، مطبعة الجمهورية، ١٩٩٩م، ص ١٣.

(^٩) دونالد جريفن: صدى الصوت من الخفاش إلى الإنسان، ترجمة/ محمد الشحات، القاهرة، دار النهضة العربية، ص ١٦٠.

(^{١٠}) بنت الشاطي؛ عائشة عبد الرحمن (دكتورة): قراءة جديدة في رسالة الغفران - نص مسرحي من القرن الخامس الهجري، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٥م، ص ٨.

(^{١١}) محمد مصطفى هدارة (دكتور): اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٦٣م، ص ١٧٤، وانظر أيضًا ما بعدها.

(^{١٢}) أيمن محمد زكي العشماوي (دكتور): خمریات أبي نواس - دراسة تحليلية في المضمون والشكل، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، دون تاريخ، ص ٦، ٥.

(^{١٣}) أيمن محمد زكي العشماوي (دكتور): خمریات أبي نواس، السابق نفسه، ص ١٣٩.

(١٤) محمد زكي العشماوي (دكتور): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، دون تاريخ، ص ١٨٧.

(١٥) محمد زكي العشماوي (دكتور): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، السابق نفسه، ص ١٨٨، ١٨٩، ١٩٢.

(١٦) وهب أحمد رومية (دكتور): الرحلة في القصيدة الجاهلية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٧٩م، ص ٤٠٥. وانظر تفصيلاً: محمد زكي العشماوي (دكتور) في دراسته للقصيدة العربية في الجاهلية، ضمن كتابه: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧م، ص ص ٢٢٢ - ٢٨٥، إذ درس معالم الصراع بشقيه الخارجي، في مواجهة قوى الفناء المختلفة، والداخلي النفسي في قصائد عديدة من الشعر الجاهلي.

(١٧) محمد زكي العشماوي (دكتور): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، السابق نفسه، ص ١٧٩، وراجع: حول صور الصراع ومستوياته في الشعر الجاهلي: ص ١٢٦، ١٣٤، ١٥٣، وغيرها، وحول: الرحلة في معلقة ليبيد، ص ص ١٤١ - ١٦١.

(١٨) محمد زكي العشماوي (دكتور): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، السابق نفسه، ص ١٢٩، ١٣٠.

(١٩) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٨، أغسطس ١٩٩٩م، ص ٦٣.

(٢٠) نقلاً عن: علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٦٤.

(٢١) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٦٥.

(٢٢) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٦٤، ٦٥.

(٢٣) انظر حول الفارق بين مسرح العبث الغربي ومسرح اللامعقول العربي: محمد رجب النجار (دكتور): توفيق الحكيم والأدب الشعبي - أنماط من التناص الغولكلوري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة العلوم الاجتماعية، ٢٠٠٦م، ص ص ١٤٣ - ١٤٧ خاصة، وما بعدها عامة.

(٢٤) حصل بها على درجة الماجستير في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، بإشراف الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة، عام ١٩٨٣م، وطبعتها دار المعارف السعودية بالرياض، ١٩٩٣م.

(٣٦) حصل بها بدوره على درجة الماجستير في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، بإشراف الأستاذ الدكتور سعيد حسين منصور، عام ٢٠٠٥/٢٠٠٦م، ولما تطبع بعد، بل هي مخطوط محفوظ في مكتبة الكلية. وفي هذا إيعازٌ ضمني بزيادة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية في هذا اللون من الدراسات المرتكزة على النص نفسه، ولا عجب؛ فأول قسم للدراسات المسرحية بكلية الآداب في العالم العربي ولد في كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

(٣٧) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٤٤٨.

(٣٨) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٤٥١.

(٣٩) أمين الخولي (الشيخ): مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، السابق نفسه، ص ٩٨.

(٤٠) بنت الشاطي؛ عائشة عبد الرحمن (دكتورة): قراءة جديدة في رسالة الغفران، السابق نفسه، ص ١٣.

(٤١) بنت الشاطي؛ عائشة عبد الرحمن (دكتورة): قراءة جديدة في رسالة الغفران، السابق نفسه، ص ١٢.

(٤٢) انظر: أبو الحسن سلام (دكتور): الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، الرياض، دار المعارف السعودية، ١٩٩٣م، ص ١٧٣ - ١٧٥.

(٤٣) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٤٠.

(٤٤) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٣٣.

(٤٥) راجع تفصيلاً حول بابات ابن دانيال: إبراهيم حمادة (دكتور): خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - تحقيق ودراسة، القاهرة، هيئة الكتاب، ١٩٦٣م، وعلي الراعي (دكتور): فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ضمن مجموعة/ مسرح الشعب، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص ١٨٣ وما بعدها.

(٤٦) أبو الحسن سلام (دكتور): هوية الخطاب المسرحي العربي بين نظرية المؤامرة وخاصية الحكيم، المؤتمر السنوي لجمعية تعريب العلوم، القاهرة، كلية الألسن، مارس ٢٠٠٢م.

(٤٧) توفيق الحكيم: فن الأدب، القاهرة، دار المعارف، ص ٤٠.

(٤٨) محرر مادة مقامة دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، الترجمة العربية، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص ٩٥٧٣.

- (٣٨) محمد عناني (دكتور): فن الكوميديا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٢، ٣٣.
- (٣٩) أحمد أحمد فشل (دكتور): المدخل إلى الأدب العربي ودراسته، السابق نفسه، ص ١٨٣.
- (٤٠) أحمد عباس عبد الحميد أحمد سلام (دكتور): عناصر الدراما في مقامات بديع الزمان، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٥/٢٠٠٦م، وانظر المقدمة خاصة.
- (٤١) فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩١م، ص ١٠٧.
- (٤٢) أبو الحسن سلام (دكتور): ميلودراما الخطاب العربي بين بكائيات التعازي ومقامات الهمذاني، المؤتمر السنوي لجمعية تعريب العلوم، القاهرة، كلية الألسن، مارس ٢٠٠٢م. وانظر أيضًا: محمود أبو العباس: المونودراما .. مسرحية الممثل الواحد، كواليس، مجلة فصلية تعني بشئون المسرح، تصدر عن جمعية المسرحيين - الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، العدد الثامن، يناير ٢٠٠٣م.
- (٤٣) راجع حول هذا الاتجاه الدرامي: فرانثيسكو جارتون نيسبوس: مسرح السرد التمثيلي، ترجمة سمير متولي (دكتور)، القاهرة، وزارة الثقافة المصرية، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، سلسلة المسرح، العدد ١٧.
- (٤٤) طارق جمال الدين عطية (دكتور): جذور المونودراما عند العرب، بحث قدم ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول حول قضايا المسرح في العالم العربي، الإسكندرية، تنظيم قسم المسرح بآداب الإسكندرية بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، ونشر ملخص البحث ضمن كتاب أعمال المؤتمر، ١٩٩٦م، ص ١٠٦.
- (٤٥) T. Chenery: The Assemblies of Harriri, London, 1867. P. 20.
- (٤٦) كارل بروكمن: تاريخ الأدب العربي، الجزء الثاني، ترجمة/ عبد الحليم النجار (دكتور) والسيد يعقوب أبويكر (دكتور)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨م، ص ١١٣.
- (٤٧) رينولد أ. نكلسون: تاريخ الأدب العباسي، ترجمة وتحقيق/ صفاء خلوصي (دكتور)، بغداد، المكتبة الأهلية، مطبعة أسعد، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص ١١٤. (صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٤٣م).
- (٤٨) إبراهيم جمعة: أبو زيد السروجي الأديب المحتال، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٤٩م، ص ٩.

(٩١) جوستاف فون جرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة/ إحسان عباس (دكتور) وآخرين، بإشراف/ محمد يوسف نجم (دكتور)، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩م، ص ٥٣. (نشر جرونباوم هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٥٥م).

(٩٢) محرر مادة مقامة دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، الترجمة العربية، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص ٩٥٧٣، ٩٥٧٤.

(٩٣) محرر مادة مقامة دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، السابق نفسه، ص ٩٥٧٣، ٩٥٧٨.

(٩٤) مصطفى الشكعة (دكتور): بديع الزمان رائد القصة والمقالة الصحفية، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٥٩م، ص ٢٨١.

(٩٥) محمد مزالي: افتتاحية مجلة الفكر، السنة السادسة، العدد العاشر (عدد خاص بالمرسح)، يوليو ١٩٦١م.

(٩٦) محمد فريد غازي: مجلة الفكر، السنة السادسة، العدد العاشر (عدد خاص بالمرسح)، يوليو ١٩٦١م، ص ٣٩.

(٩٧) محمد غنيمي هلال (دكتور): النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٩م، ص ٤٩٦. (صدرت الطبعة الرابعة من هذا الكتاب عام ١٩٦٩م).

(٩٨) أنظر/ حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٣٥٧، ٦٣.

(٩٩) عبدالرحمن ياغي: رأي في المقامات، الطبعة الأولى، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٦٩م، ص ٤٩ - ٥٢. وقد رد هذا الرأي مع تغيير طفيف في الألفاظ دون عزو الرأي إلى مصدره: علي عبدالمنعم عبد الحميد (دكتور)؛ في كتابه: النموذج الإنساني في أدب المقامة، الطبعة الأولى، الجيزة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٤م، ص ٤٨، ٤٩.

(١٠٠) عبدالحميد يونس (دكتور): خيال الظل، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٣٨، ١٩٦٥م، ص ١٠.

(١٠١) علي الراعي (دكتور): فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ضمن مجموعة/ مسرح الشعب، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص ١٧١. (صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار الهلال عام ١٩٧٠م).

- (٨١) علي الراعي (دكتور): فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، السابق نفسه، ص ١٨١.
- (٨٢) عرّف توفيق الحكيم المسرح الذهني في مقدمة مسرحيته: ببجماليون، يقول: "ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن. وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتديةً أثواب الرمنوز". توفيق الحكيم: ببجماليون، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٤٢م، المقدمة.
- (٨٣) علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، السابق نفسه، ص ٤٥، ٤٨. (صدرت الطبعة الأولى منه في يناير عام ١٩٨٠م).
- (٨٤) حوار أجراه الباحث مع الأستاذ الدكتور أبو الحسن سلام، في منزله بحي بولكي بمدينة الإسكندرية، في شتاء العام الحالي.
- (٨٥) سلمان قطاية: المسرح العربي من أين وإلى أين، دمشق، اتحاد كتّاب العرب، ١٩٧٢م، ص ٥٥.
- (٨٦) جوزيف شاخت وبوزورث كليغورد: تراث الإسلام، الجزء الثاني، ترجمة: حسين مؤنس (دكتور) وإحسان صدقي العمد (دكتور)، مراجعة: فؤاد زكريا (دكتور)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١، نوفمبر ١٩٧٨م، ص ١٦٤.
- (٨٧) نور الدين صمود: جذور المسرح في الأدب العربي القديم، الحياة الثقافية، المسرح - مجلة قطاعية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية، تونس، سلسلة جديدة، العدد ٤، فيفري ١٩٧٨م.
- (٨٨) إبراهيم حمادة (دكتور): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م، الإيهام الدرامي؛ مادة (٦٤)، ص ٥٨.
- (٨٩) جابر قميحة (دكتور): التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، القاهرة، مطبعة الشباب الحر، ١٩٨٥م، ص ٦.
- (٩٠) جابر قميحة (دكتور): التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، السابق نفسه، ص ٨٩.
- (٩١) جابر قميحة (دكتور): التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، السابق نفسه، ص ٩٥.
- (٩٢) جابر قميحة (دكتور): التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، السابق نفسه، ص ١٢١، ١٣٢.
- (٩٣) حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٦٣.
- (٩٤) حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٢٢٣.

(٧٤) حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٣٣٨.

(٧٥) راجع حول مفهوم ملهاة الأمزجة: إبراهيم حمادة (دكتور): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، السابق نفسه، ملهاة الأمزجة؛ مادة (٥٦٨)، ص ٢٥٣، ٢٥٤.

(٧٦) علي الراعي (دكتور): فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، السابق نفسه، ص ١٧٢.

(٧٧) حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٣٣٨.

(٧٨) حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٢٨٤.

(٧٩) عبدالرحمن ياغي: رأي في المقامات، السابق نفسه، ص ٥٠.

(٨٠) علي عبدالمنعم عبد الحميد (دكتور): النموذج الإنساني في أدب المقامة، السابق نفسه، ص ١٥.

(٨١) علي عبدالمنعم عبد الحميد (دكتور): النموذج الإنساني في أدب المقامة، السابق نفسه، ص ٣٩.

(٨٢) علي عبدالمنعم عبد الحميد (دكتور): النموذج الإنساني في أدب المقامة، السابق نفسه، ص ٦٧.

(٨٣) محمد العبد (دكتور): المفارقة في النص القرآني - دراسة في بنية الدلالة، الطبعة الأولى، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٤م، ص ١٨.

(٨٤) راجع حول مفهومها: إبراهيم حمادة (دكتور): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، السابق نفسه، المفارقة الدرامية؛ مادة (٥٥٦)، ص ٢٤٨، ٢٤٩.

(٨٥) أحمد خريس: المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة جذور، الجزء العاشر، المجلد السادس، سبتمبر ٢٠٠٢م، ص ٣٦٢.

(٨٦) بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، قدم لها وشرح غوامضها: العلامة الشيخ محمد عبده (في طبعة أولى ١٨٨٩م)، الطبعة السابعة، بيروت دار المشرق، ١٩٧٣م، المقامة البغدادية، ص ٥٩.

(٨٧) بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين: مقامات أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، السابق نفسه، المقامة البغدادية، ص ٦٠.

(٨٨) فدوى مالطي - دوجلاس: بناء النص التراثي - دراسات في الأدب والتراجم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٨٥م، ص ١١٠.

- (٨٩) أحمد خريس: المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، السابق نفسه، ص ٣٦٢.
- (٩٠) فدوى مالطي - دوجلاس: بناء النص التراثي - دراسات في الأدب والتراجم، السابق نفسه، ص ١١٠.
- (٩١) فدوى مالطي - دوجلاس: بناء النص التراثي - دراسات في الأدب والتراجم، السابق نفسه، ص ١١٦.
- (٩٢) فدوى مالطي - دوجلاس: بناء النص التراثي - دراسات في الأدب والتراجم، السابق نفسه، ص ١١٩، ١٢٠. وراجع تفصيلاً: ص ص ١١٠ - ١٢٢.
- (٩٣) هنري برجسون: الضحك، ترجمة/ سامي الدروبي وعبدالله عبدالدايم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٦٩، ٧٠.
- (٩٤) فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح، السابق نفسه، ص ١١٦. وإلى قريبٍ من ذلك نَبّه توفيق الحكيم في كتابه: قالبنا المسرحي، إذ أشار لما في السير الشعبية والملاحم وقصص ألف ليلة وليلة من ثراء درامي يتصل بأحدث اتجاهات المسرح المعاصرة الفنية. انظر/ توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، القاهرة، مكتبة مصر، دون تاريخ، ص ١٨.
- (٩٥) أبو الحسن سلام (دكتور): الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، السابق نفسه، ص ٣٩٨.
- (٩٦) راجع/ علي الراعي (دكتور): المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، السابق نفسه، القسم الأول: الأصول، وبخاصة المبحث الأول منه: التراث، ص ص ٣٣ - ٤٩. وكذلك/ محمود تيمور: محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، القاهرة، معهد الدراسات العربية، ١٩٥٨م، ص ٥٦، يقول: "على أن الأمة العربية عرفت نوعاً من ذلك الفن الذي يتخذ له من القصة سنداً ودعامة.. أعني "فن التمثيل" فما وعى التاريخ من صور الحياة العربية مصداق ذلك وبرهانه". ويورد نصوصاً من: العقد الفريد، ومن: كتب الأخبار والتاريخ، ثم يعلق على آخرها قائلاً: "... فهذا يمثل هزلي يصور صنوف الناس تصويراً قصصياً يبعث على البهجة، ويملأ النفس من طرب". وهذا يثبت معرفة الأمة العربية نوعاً من التمثيل لم يقدر له الذبوع لسببٍ أو آخر.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: باللغة العربية:

١. إبراهيم جمعة: أبوزيد السروجي الأديب المحتال، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٤٩م.
٢. إبراهيم حمادة (دكتور): خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - تحقيق ودراسة، القاهرة، هيئة الكتاب، ١٩٦٣م.
٣. إبراهيم حمادة (دكتور): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م.
٤. أبو الحسن سلام (دكتور): الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، الرياض، دار المعارف السعودية، ١٩٩٣م.
٥. أبو الحسن سلام (دكتور): ميلودراما الخطاب العربي بين بكائيات التعازي ومقامات الهمداني، المؤتمر السنوي لجمعية تعريب العلوم، القاهرة، كلية الألسن، مارس ٢٠٠٢م.
٦. أبو الحسن سلام (دكتور): هوية الخطاب المسرحي العربي بين نظرية المؤامرة وخاصة الحكى، المؤتمر السنوي لجمعية تعريب العلوم، القاهرة، كلية الألسن، مارس ٢٠٠٢م.
٧. أحمد أحمد فשל (دكتور): المدخل إلى الأدب العربي ودراسته، الطبعة الثانية، الإسكندرية، مطبعة الجمهورية، ١٩٩٩م.
٨. أحمد خردس: المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمداني، مجلة جذور، الجزء العاشر، المجلد السادس، سبتمبر ٢٠٠٢م.
٩. أحمد عباس عبدالحمد أحمد سلام (دكتور): عناصر الدراما في مقامات بديع الزمان، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٥/٢٠٠٦م.
١٠. أمين الخولي (الشيخ): مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.

١١. أيمن محمد زكي العشماوي (دكتور): خمریات أبي نواس - دراسة تحليلية في المضمون والشكل، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، دون تاريخ.
١٢. بديع الزمان الهمداني، أبو الفضل أحمد بن الحسين: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني، قدم لها وشرح غوامضها: العلامة الشيخ محمد عبده (في طبعة أول ١٨٨٩م)، الطبعة السابعة، بيروت، دار المشرق، ١٩٧٣م.
١٣. بنت الشاطئ؛ عائشة عبد الرحمن (دكتورة): قراءة جديدة في رسالة الغفران - نص مسرحي من القرن الخامس الهجري، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٥م.
١٤. توفيق الحكيم: بيجاليون، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٤٢م.
١٥. توفيق الحكيم: فن الأدب، القاهرة، دار المعارف، دون تاريخ.
١٦. توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، القاهرة، مكتبة مصر، دون تاريخ.
١٧. جابر قميحة (دكتور): التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، القاهرة، مطبعة الشباب الحر، ١٩٨٥م.
١٨. حسن عباس (دكتور): فن المقامة في القرن السادس، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٦م.
١٩. سلمان قطاية: المسرح العربي من أين وإلى أين، دمشق، اتحاد كُتّاب العرب، ١٩٧٢م.
٢٠. عبد الحميد يونس (دكتور): خيال الظل، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٣٨، ١٩٦٥م.
٢١. طارق جمال الدين عطية (دكتور): جذور المونودراما عند العرب، بحث قدم ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول حول قضايا المسرح في العالم العربي، الإسكندرية، تنظيم قسم المسرح بآداب الإسكندرية بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، ونشر ملخص البحث ضمن كتاب أعمال المؤتمر، ١٩٩٦م.
٢٢. عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، الطبعة الأولى، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٦٩م.

٢٣. علف الراعف (ءكنوء): فنون الكومفءفا من ءفال الظل إلى نجفب الرفءافف؁ ءفن مءموعة/ مسرء الشعب؁ القاهره؁ ءار شرقفاء للنشر والوءرف؁ الطبعة الأولى؁ ١٩٩٣م.
٢٤. علف الراعف (ءكنوء): المسرء فف الوطن العربف؁ الطبعة الثانية؁ الكرفء؁ المجلس الوطنف للءقافة والفنون والآءاب؁ سلسلة عالم المعرفة؁ العءء ٢٤٨؁ أغسطس ١٩٩٩م.
٢٥. علف عبء المنعم عبء الءمفء (ءكنوء): النموءج الإنسافف فف آءب المقامه؁ الطبعة الأولى؁ الءفزه؁ الشركه المصرفة العالمفة للنشر - لوفنءمان؁ ١٩٩٤م.
٢٦. فاروق ءورشفء: الءءور الشعبفة للمسرء الشعبي؁ القاهره؁ الهفئه المصرفة العامة للءءاب؁ سلسلة ءراساء آءبفة؁ ١٩٩١م.
٢٧. فءوى مالطف - ءوءلاس: بناء النص التراءف - ءراساء فف الآءب والتراءم؁ القاهره؁ الهفئه المصرفة العامة للءءاب؁ سلسلة ءراساء آءبفة؁ ١٩٨٥م.
٢٨. فوزفة ءفاب: القفم والعاءاء الاجءماعفة؁ القاهره؁ ءار الءاب العربف؁ ١٩٦٦م.
٢٩. مءر ماءه مقامه ءائرة المعارف الإسلامفة؁ الطبعة الءفءفة؁ الترجمة العربفة؁ الشارقة؁ مركز الشارقة للابءاء الفكرف.
٣٠. مءء رءب النءار (ءكنوء): ءوففء الءكمف والآءب الشعبي - أنماط من ءنائص الفولكلورف؁ القاهره؁ الهفئه المصرفة العامة للءءاب؁ سلسلة العلوم الاجءماعفة؁ ٢٠٠٦م.
٣١. مءء زكف العشماوف (ءكنوء): قضافا النقء الآءبف بفن القءفم والءفء؁ الإسكنءرفه؁ ءار المعرفة الجامعفة؁ ءون ءارفء.
٣٢. مءء زكف العشماوف (ءكنوء): النابغة الءفبافف مع ءراسه للقصفءه العربفة فف الءاهلفه؁ الإسكنءرفه؁ ءار المعرفة الجامعفة؁ ١٩٩٧م.
٣٣. مءء العبء (ءكنوء): المفاقة فف النص القرآنف - ءراسه فف بنة الءلالة؁ الطبعة الأولى؁ القاهره؁ ءار الفكر العربف؁ ١٩٩٤م.
٣٤. مءء عنافف (ءكنوء): فن الكومفءفا؁ القاهره؁ الهفئه المصرفة العامة للءءاب.

٣٥. محمد غنيمي هلال (دكتور): النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٩م.
٣٦. محمد فريد غازي: مجلة الفكر، السنة السادسة، العدد العاشر (عدد خاص بالمرح)، يوليو ١٩٦١م.
٣٧. محمد مزالي: افتتاحية مجلة الفكر، السنة السادسة، العدد العاشر (عدد خاص بالمرح)، يوليو ١٩٦١م.
٣٨. محمد مصطفى هدارة (دكتور): اتهامات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٦٣م.
٣٩. محمد مندور (دكتور): فنون الأدب العربي - الفن التمثيلي - المسرح، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.
٤٠. محمود أبو العباس: المونودراما.. مسرحية الممثل الواحد، كواليس، مجلة فصلية تغني بشتون المسرح، تصدر عن جمعية المسرحيين - الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، العدد الثامن، يناير ٢٠٠٣م.
٤١. محمود تيمور: محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، القاهرة، معهد الدراسات العربية، ١٩٥٨م.
٤٢. مصطفى الشكعة (دكتور): بديع الزمان رائد القصة والمقالة الصحفية، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٥٩م.
٤٣. نور الدين صمود: جذور المسرح في الأدب العربي القديم، الحياة الثقافية، المسرح - مجلة قطاعية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية، تونس، سلسلة جديدة، العدد ٤، فيفري ١٩٧٨م.
٤٤. وهب أحمد رومية (دكتور): الرحلة في القصيدة الجاهلية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٧٩م.
- ثانيًا: مترجمة إلى العربية:
٤٥. جوزيف شاخت وبوزورث كليفورد: تراث الإسلام، الجزء الثاني، ترجمة: حسين مؤنس (دكتور) وإحسان صدقي العمد (دكتور)، مراجعة: فؤاد زكريا (دكتور)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١، نوفمبر ١٩٧٨م.

٤٦. جوستاف فون جرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة/ إحسان عباس (دكتور) وآخرين، بإشراف/ محمد يوسف نجم (دكتور)، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩م.

٤٧. دونالد جريفن: صدى الصوت من الخفاش إلى الإنسان، ترجمة/ محمد الشحات، القاهرة، دار النهضة العربية.

٤٨. رينولد أ. نكلسون: تاريخ الأدب العباسي، ترجمة وتحقيق/ صفاء خلوصي (دكتور)، بغداد، المكتبة الأهلية، مطبعة أسعد، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م.

٤٩. فرانثيسكو جارتون ثيسيدس: مسرح السرد التمثيلي، ترجمة سمير متولي (دكتور)، القاهرة، وزارة الثقافة المصرية، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، سلسلة المسرح، العدد ١٧.

٥٠. كارل بيكر: التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ترجمة: دكتور عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٦٥م.

٥١. كارل بروكلمن: تاريخ الأدب العربي، الجزء الثاني، ترجمة/ عبدالحليم النجار (دكتور) والسيد يعقوب أبوبكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨م.

٥٢. وول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة/ زكي نجيب محمود (دكتور) وآخرين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ثالثاً: بلغة أجنبية:

٥٣. T. Chenery: The Assemblies of Harriri, London, 1867.